cahiers du
CINEMA

J. Narboni : La quatrième personne du singulier
(*Je tu il elle* de Chantal Akerman)

S. Toubiana : Notes sur la place du spectateur
dans la fiction de gauche (suite)

Entretien avec Agnes Varda
D. Dubroux : Histoires d'F (*L'une chante, l'autre pas*)

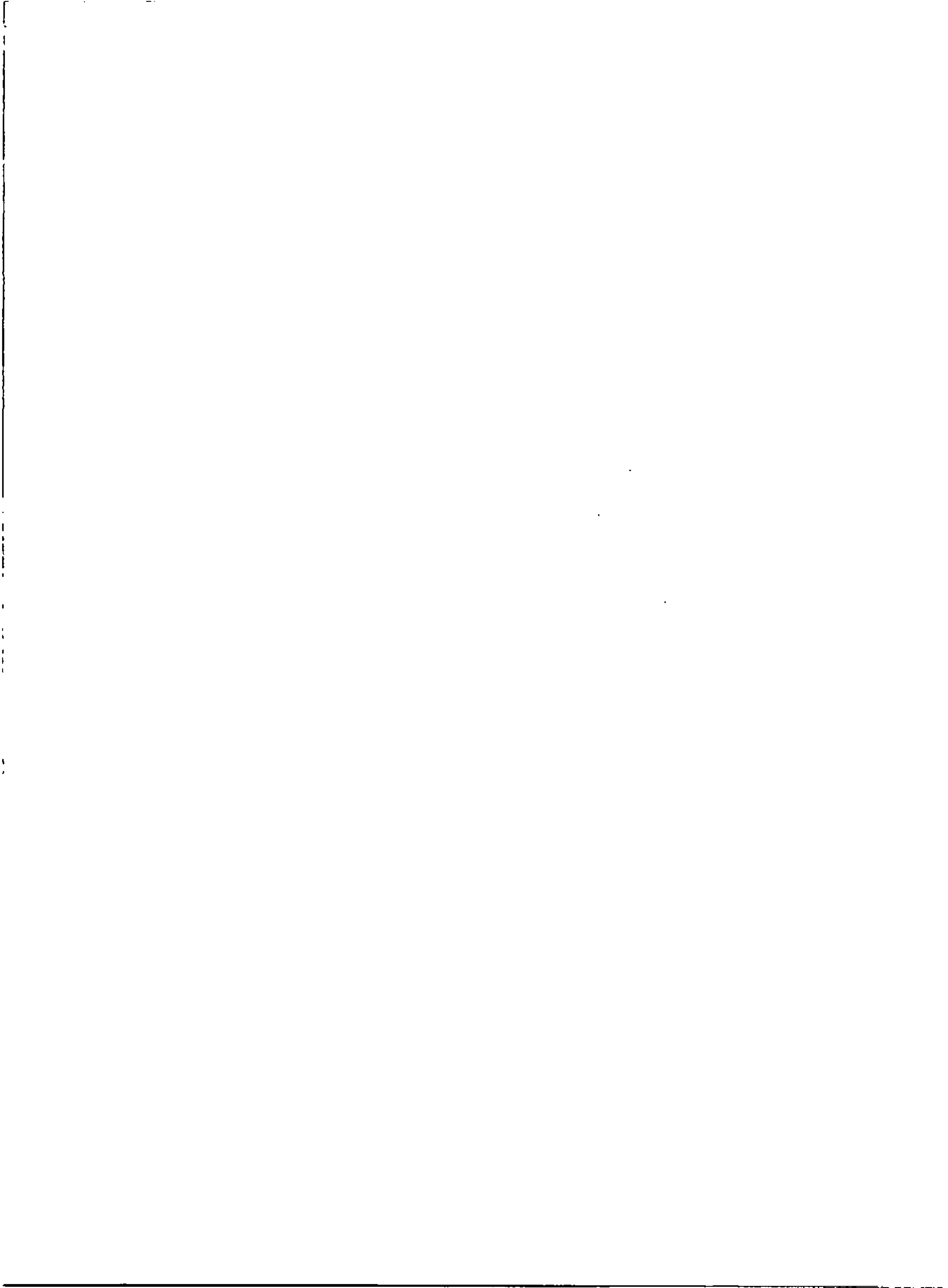
S. Daney : Notes sur deux cinéastes portugais
(M. de Oliveira, A. Reis)

P. Rottenberg : le corps de la mère amérique

Semaine des Cahiers, L'enseignement du cinéma



N° 276 *12 F*



cahiers du CINEMA



Les Enfants du placard, de Benoît Jacquot.

N° 276 MAI 1977

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Louis SKORECKI, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION ET ADMINISTRATION : Serge DANEY et Serge TOUBIANA. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF D'ABONNEMENT POUR LA FRANCE ET POUR L'ETRANGER

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ......

POUR 10 NUMEROS :

FRANCE : 98 F ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F, ETRANGER : 92 F

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 170 F ETRANGER : 182 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 170 F, ETRANGER : 168 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros ..... 20 numéros .....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐



Anciens numéros (10 F)

Les numéros suivants sont disponibles :
140 - 147 - 152 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 (12 F)

Numéros spéciaux (15 F

207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252. 254-255. 258-259. 260-261. 262-263 (20 F). 266-267 (18 F). 268-269 (18 F).

Port : pour la France, 0,50 F par numéro ; pour l'étranger, 1,20 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Changement d'adresse

Envoyer votre nouvelle adresse avec la dernière bande et 2 F en timbre-poste.

Commandes groupées

Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt

Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.



La quatrième personne du singulier
(Je tu il elle)

par
Jean Narboni

Il y avait quelque chose d'intéressant dans les marges du colloque sur le cinéma qui s'est tenu à l'Unesco voilà quelques mois : l'antagonisme tantôt souterrain, tantôt manifeste, en tout cas insistant, entre les tenants du « cinéma expérimental » et les sémiologues. Les premiers lançaient aux seconds, en forme de défi : « Ce n'est pas un hasard si vous, linguistes et sémioticiens, ne vous êtes jamais attachés à nos films. Ce n'est pas un hasard si vous préférez éprouver vos méthodes sur des films nuls, stéréotypés et archi-codés, ou sur le cinéma classique, ou sur l'avant-garde d'il y a quarante ans. D'ailleurs, tenteriez-vous d'étudier nos films, que toujours quelque chose — l'essentiel — vous en échapperait ». Les seconds répondaient : « Pas de hasard ni d'impuissance de notre part, simple question de priorités et d'urgence. Mais ne chantez pas victoire trop tôt, vos films, nous comptons bien, un jour ou l'autre, nous en occuper ».

Je ne sais pas si *Je tu il elle* peut être qualifié de « film expérimental », de par un certain nombre de partis pris d'écriture (portant surtout sur la durée) et en raison de l'intérêt avoué de Chantal Akerman pour un certain cinéma américain, je ne suis pas sûr au contraire que les défenseurs les plus radicaux de ce cinéma y voient autre chose qu'un film abominablement englué dans la représentation et la narration, mais je suis persuadé que ni une analyse sémiologique de son fonctionnement, ni une approche en termes énergétiques et libidinaux, quand bien même (c'est sûr) elles en accrocheraient quelque chose, ne sauraient suffire à rendre compte de sa puissance et de sa beauté (et cela vaut aussi pour quelques cinéastes dont les noms — pour une fois, je ne les répéterai pas — obsèdent chaque numéro des *Cahiers*).

Il est possible en effet de s'attacher à la construction du film, d'en repérer la précise mécanique, ne serait-ce que pour récuser les sottes interprétations qui n'y ont vu, au mieux, qu'un cahier d'écolière, impulsif, généreux et assez mal foutu. On dira alors que le film se compose de trois parties de longueur sensiblement égales, bien que l'une, commençant comme une sèche chronologie (le premier jour, le deuxième jour...) finisse par se perdre dans une totale indétermination quant au temps de référence (un cycle menstruel + quelques semaines, peut-être une saison ?), et chacune des deux autres soit supposée raconter une nuit (de voyage en camion pour la seconde, d'amour pour la troisième). On y voit d'abord une fille (jouée par Chantal Akerman elle-même) accomplir muettement dans une chambre un certain nombres d'actes (se coucher et se relever, changer incessament la disposition des meubles, s'habiller et se déshabiller, manger compulsivement du sucre en poudre à la cuiller, écrire une lettre et en étaler les feuilles sur le sol, se regarder dans une étrange porte-fenêtre-miroir qu'elle finira par ouvrir pour sortir, la laissant entrebaillée), puis faire du stop, arrêter un camion, accompagner le conducteur lors de diverses haltes nocturnes dans des cafés ou des relais routiers, l'écouter parler de sa jouissance pendant qu'elle le branle, l'écouter parler encore de lui-même et de sa vie, le regarder se raser, se séparer de lui et, dans la troisième partie enfin, se présenter la nuit chez une autre fille, faire céder ses résistances à la recevoir, demander à boire et à manger, faire l'amour avec elle en trois plans longs et violents où l'idée même de porno, mise au défi et cernée au plus près, se voit foudroyée, puis au petit matin, sortir du lit et quitter, en même temps que la chambre, le champ.

Il faut dire aussi que cette succession de plans le plus souvent longs et insistants est doublée d'une bande-son singulièrement décrochée du point de vue du vraisemblable narratif-représentatif, et non moins élaborée. Chantal Akerman ne prononce pas un seul mot pendant la première partie, mais un commentaire off dit par elle-même décrit au passé composé, quelquefois avec exactitude, d'autres fois en décalage (en avance ou en retard) avec l'image, parfois même en contradiction avec elle, ce qu'elle fait, va faire, a cru faire ou n'a pas fait, presque jamais ce qu'elle pense ou éprouve (une fois ou deux cependant). Le personnage ne parle pas non plus pendant son voyage nocturne ni aucune de ses haltes (prévalence, dans ces scènes, et de son point de vue, du regard), c'est son compagnon de voyage au contraire qui l'inonde de paroles en deux plans très longs qui se succèdent, décrivant d'abord ce qu'il éprouve pendant qu'elle le branle (voire la guidant de la voix dans ses gestes), puis se perdant en confidences sur lui-même, sa famille, son métier, ses aventures, l'argent, ses collègues. La troisième partie (encore un peu de commentaire, une phrase de l'autre fille : « Mais tu ne peux pas rester... », une comptine finale) est la seule où Chantal Akerman parle en direct, pour dire peu de chose d'ailleurs : « C'est moi », « J'ai faim », « Encore ».

A ces deux niveaux de l'image et de la bande-paroles vient se surajouter, si elle n'en constitue pas le *fond*, une bande de bruits incessante. C'est d'ailleurs sans doute cette intelligence de la bande de bruits qui donne au film son intensité, et le rend irrécupérable aussi bien par les analyses de type behaviouriste (le film comme suite d'actes muets dénombrables, étude de comportements, compte rendu des non-travaux et des jours d'une fille), que par les idéologies du « discours féminin spécifique » (rien ou presque sur ce plan, on l'a vu, seulement trois formules abruptes et concises), mais aussi par les tenants du « corps jouissant » (corps opaque et hors-langage fermé sur sa complétude). Il s'agit, de façon beaucoup plus riche, dans *Je tu il elle*, de marquer la frontière du corps et du langage, une turbulence sonore à la limite de la formation de mots, la tangence, en quelque sorte, d'un bruit de fond (lié à la voracité orale-anale) à la parole articulée : craquements, crissements, bruits de succion, froissement de draps, ratures audibles sur le papier à lettre, cris-souffles, roucoulements, hululements de corne de brume venus des profondeurs du corps, bruissement soyeux des peaux frottées l'une contre l'autre ou choc des membres se heurtant. Je crois en particulier que la longue séquence sexuelle, à la fois au plus près, comme je l'ai dit, du porno, et sa *ruine*, tient sa violence de la conjonction de quatre éléments :

— Son introduction par un commentaire off laconique : « Elle m'a dit que je devrai partir au matin ». L'annonce, l'avertissement même, d'une limitation dans le temps corrompt l'intemporalité et l'éternitarisme glorieux des scènes sexuelles porno, en même temps qu'il interdit, par la neutralité avec laquelle il est prononcé, toute implication aventureuse liée à l'idée de « rencontre hâtive », toute connotation pathétique attachée à l'idée de précarité et de fugacité ;

— La présence dans le champ de deux femmes, dont l'une, c'est capital, est la réalisatrice du film en train de se faire (dans le cinéma porno, l'homosexualité féminine n'est jamais qu'un élément parmi d'autres de la fantasmatique sexuelle mâle) ;

— La longueur des trois plans et le cadre fixe, là où il est de règle de fragmenter, morceler, multiplier les angles de vue et les gros plans, sans doute aux fins de suggérer l'espoir d'une inépuisable variété dans le rapport sexuel. On ne saurait, mieux qu'ici, illustrer ce que Lacan formule du peu de choses que deux corps, à s'étreindre, arrivent à faire ensemble au bout d'un moment, sauf à se combattre et s'entredéchirer (c'est presque le cas) ou, au mieux, régresser oralement à se suçoter (c'est très exactement le cas) ;

— Enfin, et peut-être surtout, *le bruit*, l'insistance des *sons*, par opposition au silence ou à la musique magnifiants de rigueur en pareille circonstance (pour ne même pas parler des grotesques halètements ou rugissements de plaisir, synchrones ou surajoutés).

J'ai donc tenté, d'une certaine manière, de décrire le « système » ou la « machine » *Je tu il elle* ; noté la construction en trois parties et dessiné l'agencement de sa quasi-narration ; repéré les niveaux de l'image, de la bande-paroles et de la bande-bruits, leur entrelacement ou leur déliaison, les moments de leur conjonction et les lignes de fuite séparées, singulières ; disposé hâtivement un certain nombre de séries et de dualités dont on pourrait encore dire beaucoup : parler/se taire, manger/écrire, rester sur place voyager, sucer/être sucée... J'ai parlé en termes de structures, de topologie, un peu d'énergétique. Et pourtant, je ne peux pas ne pas éprouver le sentiment que *ça n'est pas ça*, pareil en cela à cet habitué de films porno qui répondait un jour à une enquête sur le public de ces films que ce n'était pas

mal, mais qu'il y manquait quelque chose, ou qu'il y avait quelque chose en trop, que *ça devrait être comme la vie, mais une vie autre*. Et cette question du quelque chose en trop ou en moins, du *ça n'est pas ça*, soit la question des impasses du désir et de l'impossible réel, si tous les films la subissent, si la quasi-totalité la méconnaissent ou s'efforcent à l'élider, quelques-uns s'y affrontent lucidement. Ce sont peut-être ceux-là qui nous intéressent. Car cette question se ramène en dernière analyse à ceci : qu'une succession d'images et de sons *se présente*, s'offre, se donne à voir et à entendre, sous le nom de film, à quelqu'un, cela, littéralement, *ne va pas de soi*.

Car de quoi ne cessons-nous de parler aux *Cahiers* depuis un moment, sinon de cette pseudo-évidence du visible, de quelque rapport secret, encore à élucider, entre la scène et l'obscène ? Qu'est-ce qui se trouve cerné, dans les textes de P.B. sur le sujet du cinéma, l'enonciation filmique et l'instance d'émission du *voici*, sinon l'énigme de cette présentification des images, l'énigme du *ça montre*, de cela qui cite à comparaître des plans pour un sujet nommé spectateur ?

« *Casser une noix*, écrit froidement Kafka, *n'est pas vraiment un art, aussi personne n'osera-t-il jamais convoquer un public pour le distraire en cassant des noix. S'il le fait cependant, et que son intention se voie couronnée de succès, c'est qu'il s'agit au fond d'autre chose que d'un cassage de noix* ».

Si donc Chantal Akerman convoque un public à la voir se lever, se coucher, déplacer des meubles, écrire une lettre à on ne sait qui qu'elle n'enverra jamais, manger du sucre, branler un routier, l'écouter parler, coucher avec une autre fille etc., et que son entreprise se voit couronnée de succès au point que le spectateur, loin d'en ressentir de l'ennui ou la plus petite gratification voyeuriste, en éprouve une insistante tension, c'est qu'il doit s'agir dans ce film d'autre chose que de se lever, se coucher, manger du sucre etc. L'embêtant étant que Chantal Akerman y parvienne, quand tant d'autres films, « expérimentaux » ou non, fondés sur des partis pris aussi strictement tenus, aussi fermement agencés que *Je tu il elle*, aussi finement construits, et justiciables de découpages sémiologiques savants, y échouent.

Cet autre chose que de casser des noix ou de manger du sucre, c'est peut-être ce que Chantal Akerman appelle « volupté ». Peut-être y parviennent seulement ceux qui, en même temps qu'ils tendent à cet « autre chose », se tiennent pour l'excéder au plus près de la « chose » : l'obscène du visible et du m'as-tu-vu. Et il est moins indifférent que jamais, alors, que Chantal Akerman soit à la fois la réalisatrice et l'actrice de son film, et que ce film comporte une séquence crûment sexuelle (où la question se voit concentrée, redoublée, et en quelque sorte théoriquement approchée).

Voilà un certain temps en effet qu'on soupçonne l'existence de quelque affinité troublante, d'un lien essentiel entre l'obsession réaliste et l'obscénité, la représentation d'objet (de n'importe quel objet) et la pornographie. Bazin, tout au long de sa vie, n'a cessé de s'approcher de ce savoir. Plus récemment, Barthélémy Amengual qui, comme Bazin, n'a jamais cessé de croire à la vocation réaliste du cinéma, écrivait, dans un article extrêmement intéressant [1], que le cinéma porno, dans sa médiocrité même, ne faisait que sanctionner les inévitables retrouvailles du cinéma et du réalisme, marquait le retour triomphal du référent, peu important d'ailleurs, selon lui, qu'il s'agisse d'un retour aux sources, d'une réactivation ou d'une régression. Dans son dernier livre *Oublier Foucault*, Baudrillard ne voit pas seulement dans le porno le révélateur caricatural d'une vérité essentielle au cinéma, mais la condition d'existence même de notre société, obscène de part en part dans son obsession

réalistique et sa superstition du visible, du montrable et du productible (production ne devant pas s'entendre, précise-t-il, au sens de fabrication matérielle, mais plus largement comme avénement et promotion à l'ordre du visible, comme on dit produire un document, ou qu'un acteur se produit sur une scène, ce qui ne nous éloigne pas de notre sujet). Comment ne pas percevoir en effet, pour nous limiter à un certain ordre de figures, ce qui, par-delà leurs différences, fait tenir ensemble les encyclopédies médico-chirurgicales, les planches anatomiques, les affiches publicitaires d'hommes politiques, les photos de famille (« monstrueuses sans violence » écrit Bataille), l'art hyperréaliste, l'art « prolétarien » et le cinéma pornographique, voire le cinéma tout court ? J'ai essayé de montrer, dans mon article sur *La Ligne Générale*, comment, perversement lucide sur ce point, Eisenstein avait fait de son cinéma une galerie de monstres, une somme *tératologique*. Mais alors, une fois fait ce constat, faut-il (comme à l'époque où nous nous lamentions sur le péché originel du cinéma inscrit dans le corps même de la machine d'enregistrement : sa dépendance au modèle perspectiviste, humaniste et bourgeois du Quattrocento) désespérer du cinéma, cesser d'en faire et d'en parler, ou bien partir de ce savoir pour tenter d'aller ailleurs ? Est-ce que cet ailleurs, ce ne sont pas quelques cinéastes, Godard, Straub, aujourd'hui Akerman, qui nous en ouvrent la voie ?

C'est sur ce point, me semble-t-il, que les simulacres de solutions positives avancés par Baudrillard achoppent ; sur ce point que, sans y paraître, il se sépare de Bataille. Car ce qu'il nous propose n'est rien d'autre qu'une sortie radicale de l'ordre de la *production* (entendu en son sens large) vers un ordre de la *séduction* (hier c'était l'échange symbolique) défini par le secret, le dérobement et le retrait du visible. Il y a encore chez lui une persistance de l'idée de *bon lieu* et de *bon objet*, hantise d'autant plus forte qu'il n'ignore pas le caractère mythique, utopique et pour le dire d'un mot, introuvable — de cet objet toujours déjà perdu. Est-ce que les artistes ne se sont pas avérés tels justement à tenter d'inscrire [2], inlassablement, quelque part dans leurs œuvres, un signe de ce réel invisible, impossible, manquant toujours à s'écrire ? Casser des noix pour faire entendre qu'il s'agit *en même temps* (tout est là) de faire autre chose que de casser des noix, sortir de la langue *dans* la langue, de la figure *dans* la figure, ne pas craindre de s'exhiber ni de se produire pour ruiner l'exhibitionnisme et la production. « *Le néant, qui n'est pas*, écrit Bataille, *ne peut se séparer d'un signe, sans lequel, n'étant pas, il ne pourrait nous attirer* ». Et encore : « *la particularité est* le doigt, *celle d'une femme qui montre à son amant ses obscaena* » (le doigt ici est l'obscène même, et la conflagration d'un organe et d'un geste — obscène multiplié par lui-même — produit autre chose que l'obscène).

Les films qui nous importent aujourd'hui sont ceux où l'on peut saisir à l'œuvre ce travail de la contre-production dans la production, cette coprésence dans la figure de ce qui fuit en elle, l'indiscernabilité (non la contradiction dialectique) de ce qui se montre et de ce qui se dé-montre, le cœfficient de déréalité introduit dans ce qui s'incarne, le dérobement de ce qui s'affiche, ou cette « *part de l'événement,* selon Blanchot, *que son accomplissement ne peut réaliser* ». Plages désertiques, aphasiques, muettes, doublant chaque discours chez Godard *(6 × 2)*; vacillation indécidable de l'assertion et statut incertain du récit chez Moullet *(Anatomie d'un rapport)* ; analphabétisme, sous-développement et tiers-mondisme profond des films de Straub/Huillet à partir de stratifications hyper-culturelles. Puissance défective du *ça montre* dans *Je tu il elle*, dissolution de l'objet dans le discours d'objet, en-deçà du corps inscrit à même le corps (*Jeanne Dielman*). Discours à la quatrième personne du singulier, qui n'est ni l'histrionisme de la subjectivité (le « je »), ni le

despotisme de l'interpellation et de la demande (le « tu »), ni l'horreur objectivante de la non-personne (le « il/elle »). Temps lui-même du moins-que-parfait.

Car entre la puissance impersonnelle et la politesse du « montrer ». (le « montrer » dit Straub reprenant Saint-Simon, « le « montrer » comme un poing ou un moignon ») et, d'un autre côté, la grossièreté du m'as-tu-vu, la différence est infime et radicale. Le premier, c'est le cinéma qui ne cesse de nous affecter, le cinéma d'amateur, l'infra-cinéma, le sous-cinéma, le pas-du-cinéma, comme *ils disent*, les autres (*la régression*, écrit Marcel Martin à propos de Godard dans « Cinéma 77 »). L'abjection, c'est ceci, qu'*ils* ne cessent d'encenser : *« En toute grande œuvre sérieuse résonne un mot sublime et calme : « Me Voici ! ». L'admiration ou le dénigrement s'évanouissent. Il ne reste plus que le son éternel de ces mots »* (Kandinsky). Ça, c'est le grand cinéma, le grand classique, l'œuvre majeure, le chef-d'œuvre (Bertolucci, Herzog, Rosi), celui de la dévotion et de la piété, qu'on inscrit au programme des U.V. à l'Université sous le titre « Cinéma-et-Histoire, Cinéma-et-folie, Cinéma-et-politique.

A partir de là peut-être, il est possible de reprendre, en quelque sorte à son envers, tout de suite pour la deuxième fois ou au deuxième tour, un film comme *Je tu il elle*. Voir la première partie par exemple comme tout autre chose que la régression, la stagnation ou l'enfoncement dans la déprime qu'elle simule, mais bien comme le véritable voyage du film, d'autant plus intense qu'il est immobile, et la seconde, apparente errance, comme une suite de *trépidations* ou de *vibrations* sur place (il roule ou il ne roule pas ce camion ?). Noter comment, loin d'être orienté selon le mouvement d'une finalité édifiante (la connerie du « passage de l'adolescence à l'âge adulte ») [2], le film fonctionne *cycliquement*. Car les premiers mots du commentaire sont : « ... et je suis partie » (très important, les points de suspension *dans* la voix), soit : le dernier plan du film est aussi bien celui qui vient juste *avant* le premier, et tout recommence sans fin. Et cela n'a rien à voir avec les produits faussement vertigineux et interminables « ouverts » en fait bouclés sur eux-mêmes dans leur pseudo-infinitude, parfaitement statiques et centrés. Car la *programmation* des films de Chantal Akerman (il y a chez elle comme un simulacre de cybernétique) relèverait plutôt d'un ordre cosmogonique de formation et d'engendrement du monde. *Je tu il elle* et *Jeanne Dielman* sont des semblants de création du monde : le premier jour, le deuxième jour, le troisième jour : distribution, rangement, classification et nomination des choses, séparation dans et du temps et de l'espace. Et puis (mais non pas) *et puis*, en même temps), introduction du désordre dans l'ordre, du détraquement dans l'éternel retour, puissance du *chaosmos*. Il y a toujours du bruit et de l'aléa qui se surajoutent au programme et au message, et en font un nouveau programme et un nouveau message : un client qui s'attarde, une jouissance imprévue, un passage à l'acte, ou dans *Je tu il elle* tout ce qui introduit de *jeu* dans la machine : la stricte succession des jours qui se perd, un passant qui se défile, une fermeture-éclair qui se bloque. Il est beaucoup question en ce moment, de ce que pourrait être une écriture « spécifiquement » féminine, de la jouissance féminine travaillant les pratiques artistiques, mais on commence à se rendre compte que ça ne se réduit pas à des contenus revendicatifs explicites, ni au bon espace féminin et aux rapports sans violence opposés au mauvais espace et aux rapports de pouvoir mâles, que ça n'a rien à voir non plus avec la sottise du départage entre la spontanéité ou le vécu (soi-disant propres aux femmes) et le discours ou la théorie (soi-disant domaines mâles). Peut-être, pour approfondir cette question, faudrait-il chercher chez Chantal Akerman du côté de ce niveau cosmogonique d'une création du monde



n'avançant que par son dérèglement. Si la question se pose de savoir dans quelle mesure une face de l'Autre, la face Dieu, selon Lacan, se trouve être supportée par la jouissance féminine, est-ce que la mise en place d'un semblant de construction du monde dans *Je tu il elle* et *Jeanne Dielman* ne correspondait pas au moment où, dans sa postulation paranoïaque à être l'autre nom d'un Dieu qui n'existe pas, *la* femme se voudrait toute, et le geste qui fait poser cet ordre comme inséparable d'un chaos qui le mine, celui où elle révélerait ceci que, « toute », *une* femme ne saurait l'être ? C'est ce que vérifierait aussi l'histoire de cette étrange miroir-porte-fenêtres dans la plongée qu'y effectue le personnage est tout à la fois captation spéculaire narcissique, passage psychotique au-delà ou à travers, et avènement libérateur à l'ordre du désir par sortie et provocation du regard de l'autre. Car cette histoire de bruits, de gestes et de paroles se complique singulièrement d'être structurée par un déploiement d'états successifs de la vision selon les séquences : voir/se voir/se donner à voir/être vue. Le regard du spectateur, fixé dans un premier temps par ces plans tellement stricts et immuables, se trouve obligé en même temps à une mobilité déliée, pour tenter de saisir ou de suivre quelques figures évanouissantes (le passant qui glisse le long du champ, les plans magnifiques où le routier réveille Chantal Akerman et où elle se relève en souriant). Dans le dernier numéro de la revue (compte rendu de Nantes), S. Daney a bien décrit les effets produits par la triangulation fictive qu'introduit le sourire indécidable, en amorce de Ch. A., pendant le monologue d'Arestrup. Il faudrait ajouter que le film entier fonctionne aux yeux du spectateur, (et cela quelque soit le nombre de personnages présents dans le champ) selon une disposition où les intensités crépitent, comme un arc électrique, entre deux pôles figurés, véritables charbons, et que dans ce plan précisément le regard bandé et l'écoute tendue de Chantal Akerman jouent structurellement le même rôle et établissent entre elle et celui qui parle la même tension que faisait la main en train de branler, hors-champ, au plan immédiatement antérieur.

Au dernier plan du film, on voit les deux filles dormant, puis Chantal A. se lever et s'éclipser par le bord droit de l'écran. Peu à peu, notre œil est attiré par quelque chose qui se passe au bord gauche du champ. Comme un papillotement se produit, altérant la stricte verticalité du cadre. On croit d'abord qu'il s'agit d'un aberration lumineuse dûe à la fin de la projection, puis, l'œil s'habituant, on croit identifier une silhouette debout en très légère amorce.
Quelques secondes encore, et, tandis que s'élève la comptine : « Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés », il se révèle que ce liseré tremblant à gauche de l'espace filmique n'était rien d'autre que le bord d'un visage capté de trois-quarts dos, paupières et cils battant. Peu importe ici qu'il s'agisse, comme je le crois, d'une intention délibérée de l'auteur, ou d'un « accident » de tournage de l'ordre de cette « résistance » d'une technicienne dont parle Ch. A. à propos de *Jeanne Dielman* (dans *Libération*), résistance qui lui faisait inlassablement, à chaque nouvelle prise et en dépit des remarques, replacer la perche dans le champ. Mais le fait n'est pas indifférent en revanche que le film tout entier, grâce à cet œil battant vu presque de dos, soit suspendu au regard du spectateur par l'intermédiaire d'un imperceptible clin.

Jean NARBONI



Notes

1) Dans *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 4 p. 25.

2) Je veux signaler ici à quel point *Je tu il elle*, au moment de sa sortie, a été analysé dans l'ensemble selon le schéma d'interprétation le plus platement édifiant, et la condescendance déplaisante à laquelle la critique, garantie par sa connaissance préalable de *Jeanne Dielman*, s'est crue autorisée. Peu y ont manqué, bien sûr pas *Positif*, dont l'article se termine par quelque chose du genre « un peu juvénile et brouillon, mais en grandissant, pourra peut-être mieux faire », mais pas non plus *Libération* qui voit fantasmatiquement dans le film, et d'une façon étonamment « progressiste », un passage douloureux de l'adolescence à l'âge adulte. Tout le monde ayant vu, avant *Je tu il elle*, *Jeanne Dielman*, pourtant réalisé après, il est évident que celui-là ne *pouvait être* que le brouillon de celui-ci. Divines jouissances de la prévision du passé. Quant à Claude-Marie Trémois dans *Télérama*, c'est un peu plus compliqué. Elle aime le film, le dit sans ambages, quelque chose en elle en a été visiblement affecté, mais, hantée sans doute par la lettre papale de 1975 sur l'interdit de la masturbation et de l'homosexualité, elle se trouve contrainte d'écrire que Ch. A. n'exalte pas « Onan ni Lesbos », mais se contente de montrer sans approuver etc., et que d'ailleurs, plus tard, avec le passage à l'âge adulte, c'en sera fini de ces errements de jeunesse. Si l'on pousse ces raisonnements à leur limite, il faudra donc se féliciter absurdement du grand progrès dans la civilisation et l'accomplissement de l'être que contribue, pour une femme adulte, une existence vouée à astiquer et à ranger son intérieur comme une machine, à faire des passes l'après-midi pour améliorer l'ordinaire et nourrir le fiston, enfin à égorger tout ce qui s'aviserait de détraquer ce bel ordre, par exemple, en la faisant jouir.



Notes sur la place du spectateur (suite)

par
Serge Toubiana

Le spectateur de la fiction politique de dénonciation, du type de celle d'Yves Boisset dans *Le juge Fayard dit « le Sheriff »* est un spectateur paramnésique, supposé ne rien savoir, pour les commodités de l'embrayage fictionnel : une fiction suppose toujours, au départ, un spectateur vierge, un spectateur qui joue le jeu, un spectateur de désir. Mais plus la fiction avance, plus les signifiés politiques s'affirment, se précisent, et plus le spectateur est éduqué, « alphabétisé », re-mis en était de faire fonctionner son supposé-savoir. Ce supposé-savoir doit intervenir au bon moment pour confirmer une grille, la grille fictionnelle.

Ce supposé-savoir, il est important, crucial, que ce soit la fiction elle-même, l'imaginaire, — et derrière la fiction, l'appareil cinéma — qui donnent au spectateur l'autorisation d'en jouer, d'en jouir, c'est eux qui donnent le signal des lectures possibles, au moment où ils le jugent nécessaire, utile, rentable, aux moments les plus percutants du déroulement fictionnel : la fiction donne le *tempo* des lectures, elle guide la connotation, c'est elle qui délimite le champ de lecture, des lectures du spectateur, et ce champ naturellement n'est jamais neutre. Il est un champ tamisé d'une multitude d'effets d'énonciation proprement cinématographiques, et ces effets d'énonciation s'entourent d'une connotation idéologique, complexe, liée à un type d'écriture cinématographique (pour *Le juge Fayard* : le cinéma hollywoodien).

Que devient le spectateur ? Une des grandes supercheries du cinéma de fiction politique, c'est de sans cesse faire appel au référent comme caution, ce qui revient à culpabiliser toute vélléité critique : sujets graves, thèmes importants, illustrations d'événements réels, nécessité d'une prise de conscience, une suite de justifications « publicitaires » qui suffisent à cautionner *un genre*. On oublie de dire — au spectateur — que ce référent est une leurre, qu'il est imaginaire, dès lors qu'il est travesti dans une fiction, dès lors qu'il est déplacé, de sa réalité, vers la réalité cinématographique. Qu'en est-il du trajet effectué par lui (le référent) jusqu'à la représentation filmique ?

Concrètement, comment Boisset passe-t-il du référent « juge-faisant-partie-du Syndicat de la Magistrature » (type juge de Charette), qui correspond au personnage de Dewaere au début du film, au référent « juge-Renaud », personnage ayant exercé son métier, à Lyon, dans des conditions pour le moins louches (et qui est le référent majeur dans la construction du personnage de Fayard) ? A quel moment le dispositif des connotations fictionnelles fait-il basculer le référent à droite, sinon à l'extrême droite, une fois que le capital de sympathie du référent de « gauche » s'est vu être épuisé, *fictionnellement ?*

On peut poser la question de façon plus générale : quand et à quel moment le spectateur cesse-t-il d'être en prise avec le référent, de le voir à l'œuvre, d'être en mesure de s'en servir pour comprendre le film, pour être directement en prise, et ce, par un mouvement de bascule, quasi implicite, avec les signifiants fictionnels, qui déjouent cette impression de réalité référentielle, qui la démasquent (le référent comme trompe-l'œil, trompe-savoir) ?

Comment passe-t-on d'un thème (politique) à un sujet cinématographique, par quel *travail* se fait la mise en forme cinématographique d'un discours politique ? Ce devrait être la question ouverte à tout spectateur. Or c'est toujours sous forme inversée, déniée, que « les gens de cinéma » posent la question et en appellent au spectateur pour y répondre. Comme pour obtenir l'unanimité référentielle (« il est juste et nécessaire de faire un film sur la Justice... »), la garantie du réel (« j'ai voulu faire un film *sur* la Justice, la Police, le Pouvoir, l'Histoire... »). Le spectateur est toujours pris à contre-pied. Il voit bien que le thème est assez grave pour « passer » sur le travail de mise en forme qui aboutit à la représentation filmique, et dès lors qu'il pourrait avoir une quelconque vélléité de s'interroger sur la trajectoire du discours politique dans une fiction, il se verrait rappeler à l'ordre par l'impérialisme du référent. Le spectateur de la fiction politique est très vite hors-jeu, hors-sujet, lorsqu'il ne se fait pas complice du trafic fictionnel par lequel s'effectue la représentation du discours politique. Il ne lui reste plus qu'à accepter d'être le spectateur d'un compromis entre un thème politique qui fait fonction de surmoi, et une mise en forme baclée, classique, parce que pré-existante au discours proprement dit. Le spectateur est ainsi au centre d'un aimant à deux têtes, lié à l'écran (à la fiction) dans la relation spéculaire, et pris, interpelé dans un discours qui lui définit le cadre, lui dicte les codes d'un appareillage politique. Il est comme balloté entre deux grilles de lecture, qui le renvoient l'une à l'autre, sans que jamais, aucune ne soit à même de le satisfaire. Entre le mécanisme-cinéma et la manière dont y est investi le discours politique, une alliance est possible, une combinatoire : il serait possible de faire passer un discours de dénonciation dans les formes du cinéma d'action, dans le moule de la narration classique. Or, il y a comme une hétérogénéité entre les deux termes : *investissement*, d'une part, avec l'élément fascinatoire qu'il comporte inéluctablement (le moment de la *projection*) et *dénonciation*, c'est-à-dire mise à distance, travail critique et critique de la représentation. A quel prix cette hétérogénéité peut-elle être prise en charge dans le cinéma de dénonciation politique ? Cette mise en scène d'éléments hétérogènes, voire contradictoires, est possible aux prix d'un refoulement. Non par la suppression d'un des deux

termes puisqu'on les trouve tous deux, séparés et mêlés, l'un surdéterminant l'autre dans la fiction politique, mais au prix du refoulement du jeu, du travail signifiant qui découlent de cette alliance, de cette combinatoire, au prix de l'effacement des différences, par la résorption du deux en un. On peut dire que c'est ce refoulement du travail qui donne au tissu filmique du film de Boisset cet aspect dégagé de toute matérialité signifiante, cette « propreté » de la figuration, cette impression que tous les signifiés politiques (ou sociologiques) ne s'empoissent pas au contact de la représentation. Le discours politique est possible, il ne rencontre aucun obstacle sur son chemin, il se soumet la structure fictionnelle avec une grande facilité, comme s'il remplissait *naturellement* les conditions requises pour que son admission dans le texte filmique soit possible. Il vient occuper cette place qui est laissée vacante dans le cinéma classique pour qu'un discours politique se tienne, remplisse les blancs, les pointillés où se logent les énoncés politiques dénonciateurs. La condition évidente c'est que ce discours politique soit lui-même proprement fictionnel, c'est-à-dire qu'il se présente, face à la fiction, dépouillé de ses pré-supposés moraux, philosophiques ou même des stratégies d'ensemble à partir desquelles il a été construit. C'est un ensemble d'énoncés prêts à se voir incarner dans des personnages, des décors, des situations proprement déjà fictionnels : énoncés d'un discours dépouillé, archétypique, qui n'entame pas le matériau fictionnel, filmique, et qui fait mine d'en être dupe.

Prenons le début du film de Boisset. Comme dans toute fiction, une scène d'ouverture, de présentation de la fiction, de justification de celle-ci. Il faut que le spectateur accepte la fiction, sans quoi le contrat entre lui et le film ne fonctionnerait pas. C'est ce qu'on désigne communément sous le nom de scène d'exposition, d'ouverture, au cours de laquelle se met en place le « contexte ».

Le juge Fayard est mis en scène dans sa pratique professionnelle : il règle un conflit du travail avec une rapidité étonnante, entre un patron et ses ouvriers, et il le règle par la méthode forte. Il met sous séquestre le patron, à notre grand étonnement : on reconnaît ici la décision que plusieurs juges ont été amenés à prendre ces derniers temps, et qui ont été épinglés sous le nom de « juges rouges », proches du Syndicat de la Magistrature. Deux remarques. La première, c'est bien sûr de voir comment cette séquence permet de mettre tout le monde du bon côté. Tout le monde : c'est-à-dire le juge Fayard et le spectateur. Du bon côté, c'est-à-dire du bon côté des signifiés : action directe, manière forte, mise en place d'une loi, et d'une loi de la fiction. La couleur est donnée, mais on ne la nomme pas. Le juge Fayard agit, ne temporise pas, il ne veut rien savoir des complicités ou des alliances qui se tissent entre l'institution judiciaire et les mini-pouvoirs locaux (le pouvoir patronal, et plus tard le pouvoir politique). Il joue hors-code, il excède la règle, qui justement consiste à respecter les pouvoirs en place : on n'arrête pas un patron pour un oui, pour un non. Il ne veut rien savoir, et il est important de le montrer comme étant dupe des fonctionnements de pouvoir. La deuxième remarque : supposons une minute que le juge Fayard, après avoir arrêté le patron, soit raisonné, sermoné, qu'il s'aperçoive de son « erreur ». Supposons, un moment, qu'il accepte de jouer la règle, qui consiste, pour un juge, à doser son pouvoir, son action, à ne pas outrepasser les limites de ses prérogatives. Fayard deviendrait « conscient » des limites de son pouvoir, conscient des règles de fonctionnement de l'institution judiciaire. Il adopterait une tactique, prendrait contact avec quelque force d'opposition (ce que fait, mollement, son collègue, qu'incarne Jacques Spiesser : prise de conscience qui ne consiste pas aux yeux du spectateur !). Il *décevrait* le spectateur, car cette conscience viendrait suturer le désir du spectateur ; Fayard ne peut pas être aux yeux du spectateur, le vecteur de la vérité *et* le porteur des énoncés de vérité. Il ne doit pas porter l'action *et* le discours. Pour que la fiction *ait lieu*, pour qu'elle embraye avec le désir du spectateur, il faut que le juge Fayard *soit dupe*, qu'il soit en état de tout pouvoir attendre du *bon fonctionnement possible, naturel de*



l'institution dont il est un des agents. (C'est là, précisément, que vient s'inscrire le discours et la structure profondement *réformistes* de ce cinéma). Fayard ne doit rien (vouloir) savoir des relais extérieurs (ne parlons pas de son amitié et de son alliance avec le bon policier : symptôme !), il doit penser, agir, en ne sachant rien, en pensant que tout peut se dire là, se chercher là. Ce non-savoir du juge Fayard fait écho au non-savoir du spectateur sur la fiction, c'est là l'élément fondamental, essentiel pour que l'embrayage fictionnel fonctionne, pour que l'embrayage politique fictionne : il faut pouvoir penser que tout peut arriver, que toute vérité peut se dire, se chercher, se formuler, à condition de prendre soin *de ne rien vouloir savoir, à priori*. Cette maîtrise de Fayard sur la fiction, c'est bien ce qui manque au spectateur, c'est ce manque qui le fait se constituer en sujet de désir. En revanche, ce supposé-savoir du spectateur, c'est bien ce qui fait défaut, *cruellement* si j'ose dire, au juge Fayard. Ce sont là les termes, les conditions de l'échange, imaginaire. Il y aurait donc une métaphore du cinéma : la relation de Fayard à ce qu'il ne sait pas (de la loi, de la justice) ressemble, ou fait écho métaphoriquement à la relation qu'entretient le spectateur au cinéma de fiction. Relation imaginaire, même croyance, même duperie, même naïveté à combler d'un savoir, même crédulité à combler d'une reconnaissance. Cette duperie, c'est une des conditions nécessaires pour qu'existe toute fiction, c'est aussi une des conditions suffisantes pour qu'un discours politique de dénonciation (tel celui prononcé dans le film de Boisset) puisse s'y investir.

On a affaire ici à un cinéma qui se fonde sur l'illusion qu'il *peut tout (s'y) dire, ici* (dans la fiction hollywoodienne) et *maintenant* (dans le temps de la projection d'un film — que le spectateur vit comme un temps de loisir : un temps de *non travail*), et derrière cette illusion, le cinéma politique de dénonciation cache, tant bien que mal, tient en réserve le fait qu'il ne dit rien, ni de son matériau — comment il fait travailler la fiction —, ni du contenu propre des discours qu'il affiche, ni sur la « forme », ni sur son « contenu ».

Il n'y va pas simplement d'une impuissance, ou d'une incapacité à ancrer des signifiés politiques ou des éléments de discours dans une logique d'exposition proprement cinématographique. S'arrêter là, à ce reproche, reviendrait en fait à ne voir que des effets négatifs, à ne constater qu'une chose : le cinéma de dénonciation politique ne ferait que rater, enfuir l'objet-cinéma, ne ferait que confirmer des discours déjà connus, déjà produits et retransmis par d'autres institutions.

Mais ne doit-on pas penser que cette alliance entre un certain discours politique et le cinéma d'action puisse produire son propre régime stratégique, sa propre imbrication de discours dont il faudrait une fois pour toutes tirer la logique de vérité ? N'y a-t-il pas la production positive, la mise en scène d'une certaine duperie à laquelle le spectateur est convié, pour jouer le rôle de victime ?

Cette duperie, on peut dire qu'elle se manifeste lorsque sont produits, *ici et maintenant* (au cinéma et dans un certain cinéma) des discours que le spectateur est à même de reconnaître (car chaque spectateur possède un certain *savoir politique*), dans un *lieu*, sur une surface de lecture (l'écran, la fiction, le cinéma) où il n'a pas accès. Ou du moins dans un lieu où il n'a accès qu'à la condition d'être hystérique, qu'à la conditon de se laisser porter par son désir, son délire de voyeurisme, là où il n'est pas, sur l'écran, alors qu'il n'est plus à même de voir, de penser la place où il se trouve, le fauteuil. La place du spectateur est une place sans cesse *déplacée*. Et l'envers complice serait de croire qu'il pourrait trouver une illusoire compensation (à n'être pas tout à fait dans l'écran) dans les quelques effets de lecture maîtrisés : réinscription savante de sa place de spectateur, réinscription maîtrisée par le discours filmique lui-même. Le *bon spectateur* est

bien le spectateur pervers, celui qui déjoue le jeu des places qui lui sont attribuées.

A cet égard, toute l'approche brechtienne de la distanciation devrait être interrogée : elle suppose un spectateur pur, une figure rousseauiste, dont le regard serait dirigeable, maniable *depuis la scène*, un spectateur « aveuglé », à qui il faut « ouvrir » les yeux, par un éclairage plus fort, plus violent, plus précis de la scène théâtrale. Cette approche en arrive à conférer à la scène de l'action, du théâtre, pouvoir de vérité : c'est elle qui illumine le regard du spectateur, c'est elle qui fait lever l'aveuglement, qui pousse à la prise de conscience. Le spectateur de la fiction brechtienne est toujours en retard d'une conscience sur la scène ; en cela elle présuppose toujours un spectateur en deça de la prise de conscience (c'est donc bien un théâtre militant), mais un spectateur dont il est pensé que le désir scopique, la pulsion du regard sont naturellement, positivement, portés vers la conscience. La tradition brechtienne (et sa filiation actuelle) nie le « mauvais désir », le désir de celui qui ne veut rien savoir, le désir d'aveuglement propre à toute activité spectatorielle. Il faut bien renvoyer la spécificité brechtienne au théâtre, et au spectateur du théâtre. Art plus « bourgeois » que le cinéma, plus classique aussi, plus ancien, le théâtre peut laisser espérer au spectateur un plus-de-jouir (chaque pièce est unique, ne supporte pas la répétition du même), un plus-de-conscience (il sait qu'une pièce peut produire une « vérité »). Il faudrait plutôt parler de l'authenticité du théâtre, au sens ou Walter Benjamin parle de « l'ici et le maintenant » de l'œuvre d'art, de l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve (in « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique ». *L'homme le langage et la culture*. Ed. Denoël-Gonthier. Col. Médiations, p. 141). Ce qui vient renforcer cette authenticité du théâtre, cette unicité, c'est aussi ce spectateur unique, choisi, élu par le théâtre. On a coutume de dire que le spectateur de théâtre est plus aristocrate que le spectateur de cinéma. C'est certainement vrai, et il n'y a qu'à constater le dispositif dans lequel le spectateur est « logé ». La loge de théâtre, c'est la place idéale, la place du monarque, la place qu'on regarde aussi, tout autant que la scène. Il y a au théâtre une circonvolution des regards des spectateurs beaucoup plus riche, — plus complexe qu'au cinéma, qui lui, respecte l'anonymat —, et qui renvoie à la stratification sociale, bourgeoise telle qu'elle s'implante dans l'art. Les vieilles salles de cinéma, celles qui peu à peu disparaissent des grandes villes, se sont construites sur le modèle des salles de théâtre, avec une architecture respectant la stratification sociale : le peuple en-bas, devant, les plus riches derrière, le plus souvent en-haut, les cinéphiles au premier rang, devant le peuple, pour pervertir l'espace social. Les nouvelles salles de cinéma (ce qu'on appelle les multi-salles) sont architecturellement des salles de consommation, pensées pour un spectateur « peu regardant » des conditions de projection, un spectateur de moins en moins mis en scène pour le spectacle. Cette évolution architecturale du lieu de projection, il faut, je pense, la ramener à l'évolution actuelle de la production cinématographique, à cette perte de l'aura dont parle W. Benjamin dans son texte. Ce n'est plus du tout l'*ici et le maintenant* qui compte ; il est dévalué à tout jamais, aujourd'hui, dans les conditions de massification des pratiques spectatorielles, celles-ci entraînant un anonymat toujours plus grand (du regard) du spectateur.

Dans un film de série (parce que produit dans certaines conditions de production, de distribution, interpellant une certaine analyse critique, un certain type de spectateur) comme *Le juge Fayard dit « le shériff »*, le message politique qui pourrait ou qui prétend s'y trouver, subit tous les inconvénients, toutes les pressions du langage publicitaire, du langage qui domine dans la production cinématographique de notre époque. Comment, et à quel prix, dans de telles conditions, le spectateur pourrait se voir être frappé par un quelconque discours de vérité ?

Serge TOUBIANA.




L'une chante, l'autre pas

1
Entretien avec Agnes Varda

Cahiers. *J'ai lu le press-book du film, que je trouve d'ailleurs très bien fait, qui parle surtout du tournage. Ici, j'aimerais te poser des questions sur avant et après, c'est-à-dire l'écriture du scénario, par exemple...*

A. Varda. J'ai essayé, avec Claire Clouzot, de faire un press-book d'informations et de notes, sur le tournage et sur l'équipe. Parce que dans ce film, le sujet, et les rapports des gens à ce film et de moi à ce film sont plus essentiels que l'écriture. Cette réputation d'intellectuelle qu'on me colle sur le dos... c'est lourd... et faux. Ce petit livre n'est pas théorique et il ressemble au film. C'est le même ton.

Cahiers. *J'ai vu* Daguerréotypes *et comme dans* L'une chante *j'aime bien ta façon d'écrire un texte, de le dire aussi...*

A. Varda. Les deux films ont en effet en commun que je les commente. *Daguerréotypes,* c'était mon quartier, c'était pas tellement « mes bons copains, mes bons voisins » genre populiste, passéiste. En fait mon quartier a été très allergique à moi, longtemps, puis comme le temps joue, tu sais, tu deviens une institution, tu es là, tu es acceptée parce que tu n'as pas changé d'adresse. Je voulais prendre une distance, trouver la mesure de cette distance, sur le plan politique, sur le plan des options. Et rendre compte aussi de cette vague tendresse qui existe entre les gens d'une rue. Alors je ne voyais pas quelqu'un d'autre dire le commentaire, cela aurait été malhonnête de dire la distance sans dire la sympathie. C'est moi que ça engage, c'est moi qui vis ici près de « mes » commerçants, même si ils représentent pour moi l'immobilisme et la neutralité. C'est la même chose dans *L'une chante :* je suis engagée dans ces histoires de femmes et de lois et d'images de femmes... Je voulais être dans le coup. Au moins ma voix.

Une histoire d'amour, je ne l'aurais peut-être pas commentée, même si je suis sentimentale.

Comme cinéaste, je voulais mêler ma voix au dialogue imaginaire des deux filles, parler de leur amitié, ça concerne vraiment les femmes, elles, nous qui revendiquons notre capacité de s'accorder. Alors le trio vocal, ça me semblait juste. Musicalement aussi. Et puis une voix de narratrice marque le côté romanesque de l'histoire, simplement le sujet habituel est un peu déplacé puisque le sujet principal n'est pas l'amour avec un grand A, l'Amour... mais l'identité féminine. Le rapport de deux femmes à la maternité (subie avec amour mais subie — ou refusée — ou désirée — ou exaltée, etc.) Et leur rapport au travail, et à la solidarité des femmes. Et puis l'amour, les amours parmi tous les autres sentiments.
Ce n'était pas une intrusion d'auteur-narratrice omniprésente... C'est moi dans le film, avec elles, parmi elles.

Cahiers. *Il y a deux personnages qui sont ce qu'on appelle des natures, de fortes natures et en même temps le film n'est pas naturaliste.*

A. Varda. C'est vrai. J'ai essayé en tout cas. Des natures. Des caractères. Des « vraies femmes » comme je dis. Mais pas seulement pour faire vrai. Pour que l'allégorie soit crédible. Pour que le schéma, un peu théorique ne se sente pas trop. Ce tracé linéaire pour Suzanne (le dessin), c'est une victime qui met 15 ans à se dévictimiser. Et pour Pomme la matière (la couleur), c'est un tempérament, une fille révoltée qui rue dans les brancards, tous ses mouvements ses cris, deviennent un chant et une forme.

Le scénario c'est qu'elles « en sortent », c'est deux femmes... qui le deviennent, en vivant les événements classiques de la vie des femmes — amour-travail — maternité-amitié-engagement, etc. — à leur façon, en même temps que se fait l'histoire des femmes, en France, de 62 à 72. Le sujet même obligeait à ce double travail, documentaire et imaginaire.

Pour ce qui est des gens, des femmes et de cette évolution des mœurs, je suis dans cette « pratique » depuis longtemps : les notations, les détails, les vrais petits changements, les mots, ce sont ceux de ma vie, de celle de mes amies, et de couples proches ou moins proches, des gens que j'écoute, des choses que je vois que j'entends dans tous ces lieux où je m'occupe vraiment de « la condition féminine ».

Je connais des tas de bouts de Suzanne, de bouts de Pomme, et des parents qui vivent l'autorité comme ça, et des artistes qui n'assument ni femme ni enfants, et des étrangers en France et des femmes drôles et toniques et larmoyantes et tout ça... l'une chante l'autre pas c'est moi et moi et les autres. Mais par contre je sentais le besoin de décoller sans cesse du naturalisme : par le commentaire, par des images d'espace et d'eau, par l'aspect rêvé du film, par le fait même de chanter les réflexions féministes avec des mots de rêverie, des images de sensations (comme celles de « la femme-bulle ») ou des images de livres d'enfant, comme le petit Zorro, baladin, fils de fils-père, et son baluchon minuscule. J'avais besoin de mélanger ces images avec celles des vraies femmes d'un Foyer de Toulon qui ont discuté avec nous et proposé leurs mots et leur façon de dire. *L'une chante, l'autre pas,* c'est un document rêvé, c'est un rêve documentaire.

Quant à l'amitié des filles, qui est valorisée, ce n'est pas théorique, c'est vital. Moi j'ai eu des amies qui ont beaucoup compté dans ma vie. Et dans ce film je raconte leur amitié comme dans un roman (du genre : ils se rencontrèrent à l'occasion d'un accident, ils se revirent par hasard au bal du sous-préfet puis elle se maria, il voyagea. La séparation travailla pour eux. Il envoyait des messages. Quand il revint...) etc. A part que c'est de l'amitié. Elles ont un petit coup d'amitié au moment des problèmes de 62, de la gentillesse, de la compréhension. Puis le drame. Elles sont séparées. Ça fonctionne toujours, si les gens sont séparés après un moment d'émotion très vive le sentiment reste vivace. Et l'envie de se revoir. Quand elles se retrouvent à Bobigny (autre émotion : la manif) elles se voient juste 10 minutes. Elles sont frustrées. Elles voudraient se dire encore... c'est comme dans Stendhal, ça se met à cristalliser, c'est un sentiment. Et ensuite les cartes... avec juste quelques mots jetés... donc elles se racontent le reste, l'autre devient interlocutrice imaginaire... etc. Et la joie de se revoir se prépare... etc.



Il n'existe pas d'iconographie de l'amitié



Le sentiment des filles, il est manigancé comme un sentiment romanesque



Cahiers. *Tu dis que ce n'est pas de l'amour, pourquoi ?*

A. Varda. L'amitié ça existe. L'amitié est un sentiment très violent, qui peut faire éprouver de la jalousie, des nostalgies, des « heures exquises »... Quand c'est de l'amour, ça va plus loin quand même, quand les gens veulent jusqu'à se toucher... Dans cette histoire-là, l'approche physique est impensable. Je ne l'ai jamais envisagée.

Je voulais vraiment revaloriser l'amitié (des femmes) en tant que sentiment, avec ses violences, ses tendresses et sa cohérence, sa solidité. Les péripéties de la cristallisation et puis l'évolution. Un truc vital, vivant. Et les sensations annexes, comme la joie de se retrouver dans une manif..., à Bobigny ; elles sont venues pour gueuler, pour faire masse. Et soudain, ça arrive ça, non seulement tu es content de revoir quelqu'un mais tu es content qu'il ou elle soit *là*. Ça veut dire on se bat pour les mêmes idées et plus prosaïquement on est sur les mêmes coups. Emus. Excités. D'accord.

Et c'est la même chose à la fin du film, l'une est mariée l'autre plus. Mais elles sont sur le même coup : vivre d'accord avec elles-même. Il y a les images, le lac, c'est la méditation, l'eau-qui-court quand elle s'arrête, la pause — et la lumière un peu magique c'est celle du rêve éveillé. Là ce jour-là, à ce moment de leurs vies, elles peuvent éprouver totalement ce sentiment d'amitié et sans ambigüité parce qu'ils vivent tous en famille éclatée en famille ouverte, c'est un « lieu » où cette amitié a vraiment sa place. Dans les familles institutionnelles l'amitié des femmes n'a pas de place, même si elle existe. Les femmes se rencontrent par le jeu des rapports sociaux et deviennent quelquefois amies. Mais les amies... « de fond » ne vivent leur amitié qu'en creux.

Cahiers. *Depuis le début c'était l'histoire d'une amitié de femmes ?*

A. Varda. Pas si forte, non, au début, il y avait deux ou trois personnages de femmes qui se croisaient... l'amitié n'était pas si précise ni si tonique. C'est venu tout seul. Je me suis dit : pourquoi des vies parallèles comme dans le film de Vera Chytilova *Quelque chose d'autre,* pourquoi cette espèce de pudeur pourquoi cette distance ? elles sont différentes mais je vais justement raconter ce qu'elles ont en commun.

Cahiers. *Il y a toujours eu la partie qui se passe en 62 ?*

A. Varda. Le premier scénario se passait entièrement en 62. Ça s'appellait *Les femmes et les enfants d'abord.* Je l'avais écrit presque d'un jet. C'était très différent du film. C'était triste... J'étais tombée dans le piège. Ce premier jet avait un côté : constat-de-ce-qui-ne-va-pas-pour-les-femmes-avec-les-hommes-les-enfants-et-la-société. Je me suis dit : je ne veux pas tomber dans ce piège-là, il n'y a pas de raison, j'ai déjà fait des films, je n'en suis pas à me dire, je veux exprimer ce que j'ai sur le cœur. Beaucoup de femmes qui font leur premier film ont besoin de faire ce constat un peu plaintif. Ce sont souvent de très beaux films, ces constats plaintifs. Ce qu'on a sur le cœur... ça va au début... moi je m'intéresse à ce que j'ai dans le cœur. Une petite source qui cavale parmi des pierres. Cet optimisme bête et tenace qui me tient lieu de bonheur. Ou de persévérance. Une envie de rire... Je me suis mise à écrire les autres versions en pensant plus à toutes ces femmes que je connais, ces femmes du mouvement, ces femmes en mouvement vers le bien-vivre. Et en pensant plus à moi. J'ai beaucoup travaillé sur toutes les versions, sur les mots des chansons, sur les personnages secondaires, sur les pulsions imcompréhensibles et contradictoires, face au mariage, face aux enfants.

J'ai essayé de faire face, avec humour. Et ce n'est pas l'humour du désespoir.

Surtout quand on parle de notre temps, de 62 à 72, à 76.

Cahiers. *Il y a des films qui t'imposent leurs évidences et puis après tu te dis qu'il y avait des courts-circuits, volontaires ou non. Quand on dit « entre 62 et 72 » pour nous c'est immédiat il y a 68. Dans ton film il n'y a rien sur 68.*

A. Varda. Il y a deux raisons à cela. D'abord, je n'étais pas ici en 68. J'étais à Hollywood. J'ai tout lu, on m'a tout raconté, j'ai vu les suites... etc. etc. mais dans ce film dont la matière est un vécu de femme, vécu personnel ou vécu collectif, je n'aurais pas su intégrer, je n'aurais pas osé inventer un vécu de 68. Par contre 68 a compté pour les deux personnages. Suzanne dit : je travaillais chez un gynéco mais il était trop combinard et après 68 j'ai osé l'insulter et fonder un Centre de Planning. Quant à Pomme, elle dit comment elle a rencontré le groupe *Orchidée* en 68, elles chantaient dans la rue et Pomme, de mini-starlette-chanteuse-en-solo devient l'une des chanteuses d'un groupe. C'est un sacré changement, d'autant qu'elle se met à écrire ses chansons, pour elle et pour le groupe. L'autre raison de « sauter » 68, c'est le sujet du film. S'il y a une lutte racontée dans ce film c'est celle pour la contraception, pour la liberté sexuelle ou corporelle des femmes. Dans l'histoire de cette lutte, Bobigny est plus important que 68.

Bien sûr Bobigny est très marqué par 68. Et le style des manifestations, les slogans, le ton, tout cela a évolué depuis 68. Mais cette lutte vient de loin. J'aurais eu l'impression de pervertir le sujet, de le rendre « à la mode » si je l'avais fixé sur, associé à 68.

Mon film, c'est un regard d'auteur-femme sur l'histoire du féminisme en France, de 62 à 76, « autour » de deux personnages de femmes, différentes de caractères et de goûts et de milieu social. C'est un sujet limité. Et je me suis tenue dans les limites de ce sujet. Il y avait déjà de quoi faire !

Cahiers. *Ce qui est assez fort dans le film c'est la différenciation des époques : 62, la fin de la guerre d'Algérie et après 72, une époque où tout est imprégné de l'esprit de mai 68.*

A. Varda. 62 c'est loin déjà. On a essayé de retrouver non seulement l'allure des filles, le style sympa 62, et l'époque tendue et dramatique, (c'était l'époque de la psychose collective de la peur du cancer... entre au-

tres... cf. *Cléo...)* Et pour les femmes on découvrait comme les lois étaient terribles. L'autorité et les autorités. Moi depuis bien avant, dès 55, j'avais manifesté contre ces lois.

Après 72, après Bobigny (et d'autres actions moins spectaculaires) les choses ont vraiment changé. Dans le film j'ai mis beaucoup de soins à faire sentir l'évolution des Centres de Planning par exemple, et comment le M.L.A.C. a agi en profondeur pour des milliers de femmes. Quand les « consultations » ont cédé la place à des débats collectifs.

Le féminisme pour beaucoup de femmes est vécu autant intensément que subtilement. Il y a toutes sortes de féministes. Pour celles qui aiment les hommes, on sait parfaitement qu'il y un problème qui est quelquefois dialectique, quelquefois contradictoire, quelquefois atroce. Entre des groupes de travail où on les écoute, et une vie privée où elles sont mal écoutées ou pas écoutées du tout, il y a un hiatus.

Hiatus entre quelque chose d'utopique qu'elles arrivent à définir loin de chez elles et quelque chose d'indéfini et d'un peu minable qu'elles vivent chez elles, dans un non-dialogue avec l'homme qu'elles aiment. Il y a des variations. Pour d'autres, pas de hiatus. Ou peu. Dans *L'une chante,* les deux filles ont choisi d'être cohérentes. C'est pour cela que Pomme « abandonne » un enfant, ou le « donne » si on veut. C'est culotté. Quand on sait la pression sociale qui s'exerce dans ce genre de cas. On brandit l'instinct maternel pour culpabiliser une femme. Un distributeur m'a dit : « à partir du moment où une femme peut quitter un homme et un enfant comme ça, le film est fini pour moi. Et ne m'intéresse pas. « Et il m'a regardée, moi, l'auteur-femme, avec des yeux de haine... Le bastion de l'amour maternel est sacro-saint, c'est bêtifiant tout ça, c'est terrible.

C'est pourquoi il faillait attaquer ce sujet : la maternité sur tous les fronts à la fois. Avortement libre et déculpabilisé. Non-possession des enfants. Horreur de l'autorité parentale. Amour des enfants, ceux des autres aussi. Contraception. Nouvelles lois. Education sexuelle. Amour des hommes. Désir de l'enfant. Tendresse paternelle. Famille éclatée. Grossesse vivifiante. Droit à l'identité avec ou sans enfants... Ce n'est plus un film, c'est une encyclopédie.

Cahiers. *C'est un film militant sans le discours militant...*

A. Varda. Mirlitant ? Tan taine et tantan.

J'ai tout fait passer dans les chansons. Décision tactique. Un discours on ne l'écoute pas. Une encyclopédie, on ne la lit pas. Le vécu, le chanté, le senti, j'ai pensé que ce serait plus tonique, plus efficace.

J'ai coupé la scène où Pomme et l'Iranien se disputaient l'enfant elle disait : « en général, c'est la mère... etc. » et lui : « pourquoi ?... »

Je n'ai pas laissé la discussion. J'ai montré la décision et ce que ça comporte d'amour et de vérité et de peine et de nostalgie. J'aime les « héroïnes » comme ça : quand le vécu de leurs options mentales, morales, féministes, essaie d'être cohérent.

C'est la prise de corps qui est intéressante. Quand la fille se dit : « Je ne peux plus baiser d'une certaine façon... ou avec celui-là » ou « j'aurai des enfants et



« Il faut être pessimiste dans la synthèse et optimiste dans l'action »



Opéra-Mouffe

Amsterdam



si on ne peut pas parler de l'éducation des enfants de telle ou telle façon, c'est que je me serai trompée de père pour cet enfant... »

J'aimais la femme dans *La Cecilia.*

Cahiers. *L'idée de grossesse, on la trouve toujours dans tes films, dès le début...*

A. Varda. Pourquoi n'aurais-je pas des fantasmes, des images favorites ? La grossesse c'est une idée, une image mentale, une forme drôle, un superbe scandale... C'est un thème très riche...

J'ai aimé pouvoir faire des enfants et en faire. C'est extra-ordinaire et quotidien. Il y a beaucoup à réinventer là-dessus. En images, en mouvements. Mais mon sujet de cinéma, quand c'est la grossesse, c'est parce que c'est la contradiction. Quand j'étais enceinte de Rosalie, j'ai fait *L'opéra-mouffe.* Quelque soit ton niveau de lucidité, de pessimisme, de réflexion sur l'existence, ta réponse c'est l'existence. La vie. Ce n'est pas une idée de dialectique, c'est un vécu de contradiction. Il y a une phrase de Gramsci « *Il faut être pessimiste dans la synthèse et optimiste dans l'action* ». Ce ne sont pas les mots exacts, c'est l'idée. L'idée de la grossesse, c'est ça. La pulsion vitale et magnifique est toute innervée de contradictions.

Tous mes films sont faits là-dessus, sur la contradiction-juxtaposition. *Cléo :* temps objectif/temps subjectif. *Le bonheur :* sucre et poison. *Lions love :* vérité historique et mensonge (la télé)/mythomanie collective et vérité (Hollywood). *Nausicaa :* histoire/mythologie, les grecs après le putsch et les dieux grecs et là aussi c'était un mélange, comme dans *L'une chante,* de rêveries et de documentaire.

J'essaie vraiment d'écrire pour le cinéma Lumière/Méliès. Utiliser cette matière cinématographique superbe que sont les visages des gens vraiment en situation, pas surpris, pas épiés, non, des gens d'accord pour être filmés par rapport à un projet qui n'est pas le leur mais où ils peuvent entrer si ils le veulent. Comme les paysans du *Pierre Rivière* d'Allio. Ou les ouvrières de l'usine de jouets où travaille Suzanne. Et aussi utiliser cette imagerie du cinéma de rêverie toute cette pacotille ou cette iconographie, suivant les cas, de notre monde mental. Et des formes. Et des couleurs qui s'accrochent aux mots d'un dialogue ré-écrit à l'aube même du tournage, mais superstructuré un ou deux mois avant.

La musique intérieure quand on filme, c'est le tempo.

Cahiers. *Dans le film, le système des cartes postales ne fonctionne pas seulement comme lettres, mais comme alternance musicale, il y a un côté fugué...*

A. Varda. Oui c'est romanesque et musical. Les cartes ponctuent le dialogue imaginaire, c'est un mouvement postal et léger et coloré. Ça fait des images cu-cu désuetes pour des émotions toutes fraîches. Et c'est comme le reste du film en notes (notations) et répons. Les cartes postales sont amorcées en 62 quand Pomme en achète une, à Paris, pour faire croire à ses parents qu'elle est allée à l'abbaye de Sénanques. Puis le repas de Pomme et ses parents. Suzanne le vit plus tard en Auvergne, avec les siens. L'une découvre la famille des femmes dans une cantine d'Amsterdam, l'autre dans une cantine d'usine. L'une avorte dramatiquement et seule, l'autre mieux et en groupe. Dans le rapport aux hommes, il y a aussi des répons, en contrepoint, quand Jérôme n'assume pas du tout ses enfants et Darius tout à fait ; quand Pomme a sa crise en Iran et veut fuir son mariage touristique au moment où Suzanne est tentée par un homme marié... Les cheminements ne sont pas parallèles mais fugués. Avec des accords à l'unisson comme la famille des femmes ou le crépuscule final.

Seul le sentiment la sensation musicale peuvent faire passer ce qui n'est pas carré ce qui échappe même aux décisions des personnages : la grâce d'un moment, la difficulté interne, la coince inexplicable, les petits ratés, les douceurs inattendues.

Ça c'est avec l'âge qu'on le sent mieux, comme l'indulgence. Avant je disais : Y'a qu'à. Et je filmais un peu comme ça aussi. Il me semble que je suis plus attentive à ces silences entre les images, ces pâleurs entre les sons. Ma propre complication s'éclaire.

Cahiers. *Dans tes films comme dans ceux de Demy, il y a un aspect lumineux, clair ou carte postale mais aussi un versant d'ombre portée, d'angoisse... Dans* Cléo de 5 à 7 *et dans* Les créatures, *il y a la grossesse et le cancer et en fin de compte, la grossesse c'est un cancer qui tourne bien.*

A. Varda. Jolie définition. Mais il ne faut pas associer angoisse et ombre. Pas pour moi.

L'ombre est colorée. Pas [illegible] angoisse.

L'ombre peut être la m[illegible], comme dans *Le bonheur* l'ombre violette, couleur complémentaire du jaune soleil, de l'or de l'été.

J'ai fait un court-métrage sur mon *Oncle Yanco,* ce père de rêve que je me suis trouvée sur le tard. Il était fabuleux et tendre. Il parlait bien des couleurs et de sa propre peinture, il disait « entre le désir et le tableau... il y a une petite amertume, l'ombre passe » Ça m'a beaucoup touchée. Il n'y a pas de lumière sans ombre et l'ombre est belle. Je la recherche, l'ombre éclairée... l'ombre délicate moi qui n'aimais dans *La pointe-courte* que les soleils décapants.

Et pour revenir à ton idée de grossesse, l'enfant qui se fait à l'ombre devient la lumière.

On dit « donner le jour » je le dis dans le commentaire « elle donna le jour en plein midi... » J'indique à chaque instant des petites notes personnelles... si j'y pense j'ai eu un accouchement que j'ai aimé vivre, en plein midi, et un autre la nuit que je n'ai pas aimé. Je n'aime pas la nuit. Mais l'ombre en plein jour oui. Quant au cancer, c'est une grossesse qui a mal tourné (Orchidée chante mes paroles pour la femme-bulle : un atelier de molécules, un bel ovule, une fabrique de cellules, un gros poisson). Le cancer c'est une fabrique de cellules dirigée par Ionesco qui devient fou.

Cahiers. *Et Démy ? Chez lui aussi il y a le côté « d'où viennent les enfants ? » C'est le seul cinéaste qui ait fait un film sur le désir de paternité...*

A. Varda. C'était au moment où nous attendions Mathieu. J'étais enceinte. Lui pas. Peut-être qu'il était jaloux, mais jaloux joliment. Ou bien c'était sa façon

de vivre ça avec moi. Avec humour. Jacques est très secret. Et incroyablement pudique. C'était sa façon pudique de célébrer *L'évènement le plus important...* etc., peut-être. J'ai lu *Le ça* de Groddeck, ça m'a plu, ça m'a fait rire. A cause du « regard ». C'est une pensée de visuel. Ses réflexions sur les hommes en mal de grossesse c'est parce qu'il a regardé la façon dont certains hommes portent leur ventre en avant... Sacré coup d'œil.

Quand on voit tout à coup une évidence, quel plaisir amusé. Quand j'ai VU en Iran, soudain, tous ces sexes-minarets et tous ces nichons-dômes, cette sexualité de l'architecture étalée dans des lieux sacrés où l'espace est vraiment sublime... j'ai eu l'envie d'utiliser ce regard pour dire, de façon indirecte, en formes pures, les voluptés de l'amour. C'est pour ça que Pomme aime un iranien. Pour pouvoir montrer leur amour, et l'humour de Pomme, comme ça. En seins bleus sur fond d'azur. En sexes de pierre d'où coulent les mélodies du muezzin.

Pas très sérieux tout ça. Et politiquement inacceptable.

Nurith Aviv me posait plein de questions, très morales « Tu es sûre qu'il faut garder l'Iran ? Il faudrait annuler le voyage... » Je me suis obstinée, parlant éventuellement du trip de Pomme, l'avatar... Tout le côté : Phallus = Capital, impérialisme du sexe mais je crois que ce sont des pirouettes un peu inutiles. L'Iran est un pays dégueulasse mais j'y ai vu, j'y ai filmé de la volupté. Au moins ça change des scènes de cinéma où l'héroïne pour montrer sa jouissance, décrispe enfin sa main pendant qu'il lui regarde le sein.

J'ai quand même fait d'autres types de voyages sur ce film. Quand j'ai accompagné plusieurs fois des voyages d'avortement collectif à Amsterdam et que c'était dur, même pour moi, et même si on riait pas mal, histoire de... Certaines des filles qui étaient là, des femmes, on parlait, je notais leur adresse. Et après j'allais les voir en France. C'était impressionnant, de se revoir dans un autre contexte, avec par exemple une ouvrière de la région de Troyes, qui est la 5e de 12 enfants et qui a elle-même 22 ans et déjà deux enfants... ce qu'elle disait avec les autres femmes, en avortant, en souffrant ou en ne souffrant pas, les confidences, les réflexions, et tout d'un coup elle est chez elle, tu la vois mangeant chez maman, avec la télé à plein tube, 14 personnes dans la cuisine, et son mari qui arrive en vélo et vient rejoindre la tribu... Quel voyage...

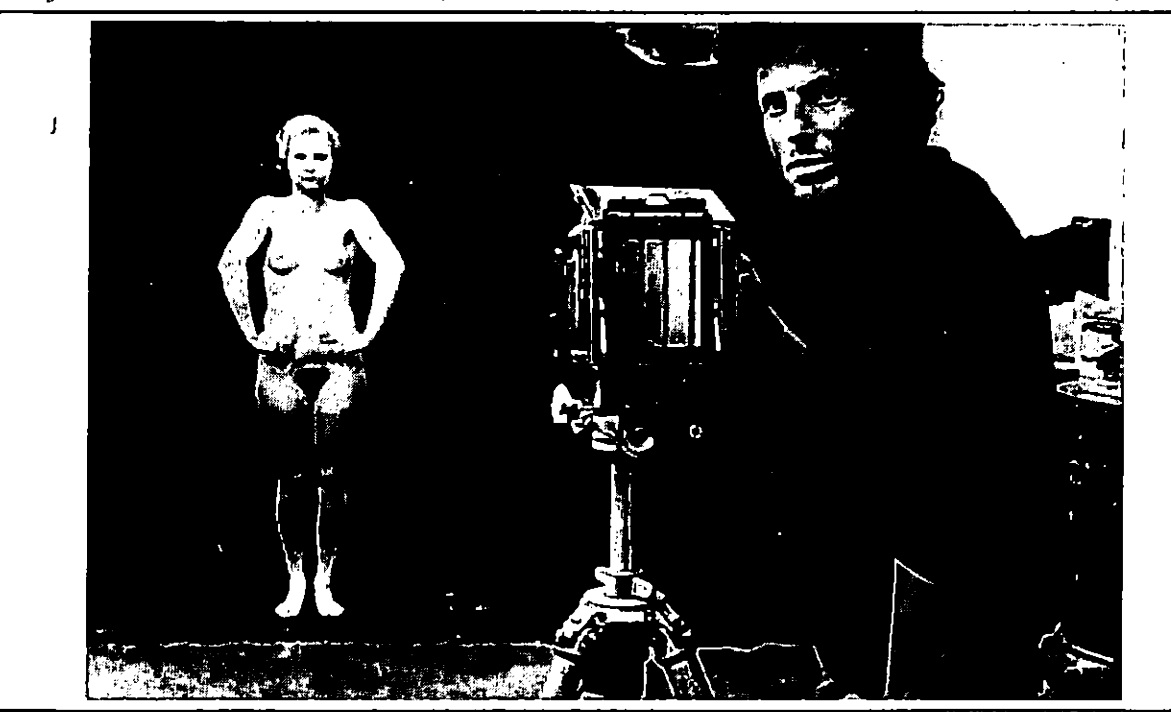
Je voudrais faire encore beaucoup de films, pas sur les problèmes, mais faits de la matière des gens qui vivent ces problèmes. Et puis des idées, des propositions, des ouvertures, des utopies actives...

C'est un peu pour cela que depuis la sortie de *L'une chante* je n'arrive pas bien à parler de cinéma sans parler surtout des gens qui ont été le film ou ses origines ou de ceux qui ont fait le film avec moi. Je pourrais m'étendre sur la très belle photographie de Charlie Van Damme, parler de l'objectif 40 et de l'espace presque toujours exact qu'il suscitait autour des personnages d'un film où nous évitions les gros plans et les soli...

Parler des propos tenus par Jöele van Effenterre en cours de montage, propos de raccords et de collures musicales, mille nouvelles réflexions sur la justesse de ton. Et de césure.

Il me semble qu'un des entretiens que j'ai fait pour les *Cahiers* se terminait par « C'est en filmant qu'on devient filmeron ». C'est toujours d'accord. A part que maintenant à cause de l'évolution du rapport mœurs/langage, je dirais : « C'est en filmant qu'on devient filmeronne. »

Propos recueillis au magnétophone par Jean Narboni, Serge Toubiana, et Dominique Villain.



2. Histoires d'F

par Danièle Dubroux

Un film de Femmes(s), de Fotos de Famille, les 3 F, il y a aussi les 3 J de la belle Jardinière.

S. Daney avait dénombré les 8 Ma(i) de *Jonas*, serions-nous en un temps où l'on compte (déjà !), comme nos aînés d'une génération nous ont ra-compté leur(s) histoire(s), ponctuée de la recherche minutieuse, laborieuse de dates : « c'était le 22 Juin 40... non, attends... oui c'était bien un 22 juin, un mardi même... oui c'est bien ça ». Ces ponctuations chronologiques s'éternisant dans le temps, nous ont tous fait bailler ou sourire, attendris, intrigués pour ceux des enfants, qui présageaient que devait se nouer là derrière, en un lieu ignoré, un enjeu fondamental, chiffre de leurs destinées.

62 + (68) + 72 + 73 = 76 = L'une chante... l'autre pas.

Cet U, cette Une aurait-elle à voir avec l'U de l'Union, de l'Unanimité, de l'Unique dont parlait J.-P. Fargier dans *Histoires d'U ?* (Cahiers n° 272). On pourrait s'y laisser prendre mais justement il y a « l'autre » : « double, contradictoire, dialectique ou complémentaire » (extrait des notes d'Agnès sur le film). Il y a quelque chose en plus, qu'on l'appelle pluralité, diversité, contradiction contingente et convoquée, qu'on l'appelle aussi intelligence (ou finesse), et surtout *second* degré.

Mais quand même l'Unanimité est là, plantée en prémice, « épanouie », confortable et radieuse dans l'élancement digital du F : féminisme, « force vitale Féminine » qui oserait lui dénier de nos jours le redressement qu'il a opéré sous les foudres multiples, et maintenant tel un doigt levé il ferait pencher même les tribunaux !

Il a su rassembler des masses élargies sur son parterre, un public aussi l'attend, impatient d'y retrouver son style (et son stylet — en botanique : partie allongé du pistil entre l'ovaire et les stigmates —).

D'autant que les slogans, la sève et le ton nouveaux qu'il portait en étendard : chatoiement de couleurs, imagination, créativité, recherche de nouvelles formes d'expression, chants, danses, musique, gaîté, humour, désenfouissement d'une spécificité F et mise à plat des vieux stéréotypes, tout cela concourt en général à caractériser une création réussie, ce peut être un film, et celui d'Agnès Varda bien entendu.

« Ce film raconte l'histoire de deux filles qui se connaissent en 62, se perdent de vue et se retrouvent après 72, c'est la chronique de leurs vies parallèles, vers le bonheur d'être femmes » (ah oui !). *« Pomme et Suzanne, de carte postale en carte postale, se donnent des nouvelles laconiques, et posent les jalons d'une reflexion commune sur le monde des femmes »*. (extrait de l'album).

La réflexion et la communication entre les deux filles s'opèrent donc par le biais d'un support traditionnel, élémentaire : *la carte postale*. Mais qu'est-ce qu'une carte postale ? Un cliché, à la fois référence et modèle (sens photographique du terme) reproduisant à des milliers d'exemplaires d'abord une photo qui devient vite une image, *archétype* d'un lieu qui fait (ou fera) référence pour le destinataire (une corrida ou une gitane pour l'Espagne, l'Empire State Building pour l'Amérique, la Tour Eiffel pour Paris, etc.) La carte postale *fige* une image, institue un certain *type* de représentation emblématique d'un pays, d'une ville, d'une contrée, en même temps qu'elle *circule* à travers le monde, (la photo de la carte s'est substituée d'une certaine manière à l'ancien code rigoureux d'assignation d'un lieu : le fanion, les armoiries, le sceau, elle en garde un des traits conventionnels de repérage : le balisage).

Mais il y a l'envers de la carte, l'espace de la communication intersubjective. Cependant, le texte à écrire est soumis conventionnellement à d'autres contraintes : brièveté, registre peu étendu de formules toutes faites (discrétion oblige, le texte étant lisible par tous) ton rassurant (l'éloignement étant un facteur amplificateur d'inquiétude).

Il se trouve donc *recto-verso* de la convention à outrance. Et pourtant on dirait qu'au contraire cette rigidité de la carte permette des libertés plus grandes en contrepoint (« des suggestions à la carte »). Déjà le choix du paysage, du monument permet une intention (on le choisit en fonction des goûts et couleurs du destinataire) il métaphorise, métonymise. Quant au verso, entre les lignes des formules lapidaires, pourront se glisser des sous-entendus, des double-sens, des « je n'en dis pas plus, mais lis en plus », c'est dans le jeu du code, dans le creux (des lignes des expressions) que se déchiffre un message en filigrane ; là où destinateur-destinataire jouent à cache-cache.

Tout cela, pour dire que la carte postale est au cœur, recto-verso du film d'Agnès Varda, au-delà du seul lien fictionnel, au-delà de l'arbitraire narratif : l'amitié entre Pomme et Suzanne. A. Varda a commencé avec la photo, dans ses films *(Daguerréotypes)* on la retrouve, agent révélateur, ou trace d'un instant éphémère fixé dans le temps, trace d'un lieu, d'une expression maintenue, figée, en dehors de la circulation légère vaporeuse des images du film. Elles sont d'une autre nature : photos noir et blanc de femmes au visage grave-inquiétant, liées à la mort du photographe, à la mort des femmes, emprisonnées dans une vision tragique de leur essence.

Car si les photos sont gardées dans des boîtes ou enfermées dans un cadre, les cartes postales sillonnent le monde, elles empruntent un temps la course euphorique de la vie.

La photo dans le film est comme l'ombre majestueuse et glacée de la carte postale, colorée, ironique, et surtout messagère (aller retour de rêve espérance, illusion désillusion, la photo elle est irrémédiablement sans réponse).

Le film fonctionne sur cette vision ludique, articulé fond et forme ou image et texte (voix off) comme le recto-verso de la carte postale. Les visions de voyage : Amsterdam et ses canaux, l'Iran et les mosquées bleues d'Ispahan en sont la face souriante ensoleillée, mais la plupart des situations renvoient de même à une « reconnaissance » codée opératoire pour le spectateur. S'entend les spectateurs destinataires du film : tout ce public ayant été mêlé de près ou de loin à l'aventure 68-gauchiste-féministe ayant maintenant son iconographie orchestrée par ses media : la fête, le théâtre (pauvre), les anima-

tions de rue de quartier de village (la tournée des Orchidées dans les petits bleds, le spectacle monté par Pomme), l'agit-prop devant le tribunal de Bobigny.

Il y a donc bien un parcours balisé, sinon du combattant, de la combattante, pour la libération de la femme avec ses typages et ses jalons (tout discours y est soumis même si la forme change) :

L'une, fille révoltée, l'autre jeune mère victime. L'une Cosette (le dur labeur de Suzanne à la campagne chez ses parents hostiles), l'autre Belle au bois dormant (suivant son prince charmant au pays des Mille et une Nuits).

Puis les épisodes-dates du long chemin vers la victoire : naissance du M.L.A.C., activités du Planning, manif de femmes.

Enfin bilan *(compte)* des premières victoires : autonomie économique conquise par Suzanne + mari-chouette-sympa-pédiatre, du reste assez visqueux. Liberté reconquise par Pomme : liberté du cœur : elle accomplit sa destinée artistique de chanteuse (mais avec des femmes). Liberté du corps : elle se fait un enfant pour elle (parce qu'elle le désire).

La scène finale, illustre ce tableau heureux de la nouvelle famille (d'amies, d'amies des femmes, d'enfants libres) en mêmes temps qu'il panote, compte, chacun des membres épanouis, heureux assis gentiment sur ses victoires, son bonheur.

Tout cela, surtout tel que je l'énonce, peut paraître irritant, mais justement il ne l'est pas et il l'est et l'un ne l'emporte pas sur l'autre, on passe je crois de l'irritation (la maternité heureuse « je veux être une bulle », atteint le seuil limite dans le registre : exaspération, on pense à : « il faut être une mère d'au moins deux enfants » !) au plaisir, de l'émotion au rire, d'un jugement dur : c'est du cinéma publicitaire sans révolte (au sens ou je l'entends) à l'autre : c'est un film intelligent plein d'humour et de finesse. Car les deux degrés dont nous parlions sont à prendre au mot comme ce texte écrit au dos d'une carte, conventionnel et banal dans ces formules stéréotypées (ou discours doxaux du féminisme) mais dont le plaisir est là dans le code qui ricoche sur lui-même, un pied dedans, un pied ailleurs, cette façon de réutiliser les formules toutes faites pour en jouer, distance amusée du « je sais d'où je parle mais découvre dans la ponctuation, dans l'entre ligne, le clin d'œil, car cette image en cache une autre mais je dois bien le savoir.

Cela tient à la légèreté du style. Il n'y a pas d'enjeu dans une carte postale, elle ne souligne que de courts instants transitoires (j'écris une carte en voyage, en vacances).

L'Iran ne peut être sur une carte qu'un pays mythique, un rêve oriental, on ne dira rien sur un des pays les plus fascistes du monde, rien sur les prisons bondées, les exécutions arbitraires, la misère du peuple. Pomme de là-bas donne une image de la douce amnésie du voyageur retenu par ce qui peut conforter son euphorie.

Alors il y a du folklore là-dedans, de la pub Hollywood-chewing gum, (ils sont jeunes, ils sont beaux, ils voyagent, ils s'amusent) mais pourquoi pas ? Il ne faut plus nier le plaisir qu'on peut avoir à regarder certains sketches réussis de pub, d'autant, on le sait maintenant, qu'il ne s'agit pas tellement de vanter le produit, mais plutôt de faire de la réclame pour le code dans l'assomption ludique de son fonctionnement.

Danièle DUBROUX

Cinéma portugais



1. Notes sur les films de Manuel de Oliveira



par
Serge Daney

1. Situation de Manuel de Oliveira

Dans la critique française : régulièrement redécouvert. Dans les *Cahiers* : remarqué par Bazin (N° 73), Bontemps (N° 159, *A caça*) et surtout Biette (N° 175) qui trace, en 1965, un premier tableau des films alors connus. A Poitiers (1977), pour clore les Rencontres, la majeure partie de l'œuvre du cinéaste est projetée, en sa présence. Il est bien « le plus grand cinéaste portugais », mais voilà, le cinéma portugais n'existe pas — ou presque pas.

Au Portugal (critiques et cinéastes, ce sont souvent les mêmes) : le grand homme, la référence obligée, l'incontournable. Dans son numéro 1 (1975) la revue *CinéMa* lui demande un entretien et écrit dans la marge : « *La nécessité de penser et de pratiquer un cinéma opposé à la machine d'images et de sons où la bourgeoisie réfléchit les rapports de production et l'idéologie qui les « justifie », d'avancer dans l'implantation d'un cinéma résolument anti-capitaliste et anti-impérialiste, à tous les niveaux, de production, de thème, de forme, de diffusion, n'implique pas de taxer Manuel de Oliveira comme produit du catholicisme dominant, bourgeois, idéaliste, réactionnaire, mais implique de discuter de sa pratique, progressiste dans le cadre des pratiques filmiques bourgeoises au Portugal* ». Certes.

Référence malaisée, pourtant. Oliveira (comme Reis) vient de Porto et a peu à voir avec l'intelligentsia de Lisbonne. Son catholicisme, même pervers (j'y reviendrai), n'en fait pas un cinéaste a priori aimable à gauche. Son isolement depuis le début (son premier film, *Douro, faina fluvial*, date de 1931), l'exigence artisanale avec laquelle il fabrique chacun de ses films, le fait de ne pas être cinéaste de profession (c'est un petit patron), en font une référence, mais pas un modèle. Remords du cinéma portugais, il se voit accorder sur le tard, des moyens plus considérables et tourne aujourd'hui une adaptation d'un roman célèbre de Castelo Branco : *Amor de perdiçao*.

Il n'est d'ailleurs pas sûr qu'il faille encourager l'image de marque d'un Oliveira à la fois « le seul et le plus grand » cinéaste portugais, exception romantique, divine surprise, etc. Il se trouve dans une situation dont il est aussi la vérité : situation historique où le seul cinéma pensable est un cinéma industriel (sériel, codé) mais dans un pays (le Portugal) où cette industrie n'a pas réussi à se constituer à temps, ni à durer (le salazarisme ayant tout *étouffé* [1]). Un marginal (qui n'a pas voulu nécessairement l'être) comme Oliveira est le produit logique d'une telle conjoncture (comme, disons, Dreyer au Danemark).

En fait, il y a *adéquation* entre cette situation et ce dont nous parle le cinéma de Manuel de Oliveira. Il fait partie de ces cinéastes (Buñuel en est un autre) qui ne peuvent travailler sans *codes*. Codes en tous genres : conventions sociales, stéréotypes, normes de fabrication des films etc. puisque tout leur effort consiste ensuite à les tourner. Situation paradoxale (où il y va de la structure perverse, la seule qu'elle encourage) où le cinéaste doit, à chaque film, repartir à zéro, commencer par mettre en place lui-même — et pour un seul film — une machine qu'il ne fera tourner que pour la gripper. Impossibilité d'étiqueter Oliveira qui met autant de passion que d'indifférence à « aborder » tous les genres : réalisme *(Aniki-Bobo)*, documentaire *(Acto da primavera)*, fait-divers *(A caça)*, comédie mondaine *(O passado e o presente)* ou théâtre filmé *(Benilde)*.

1. Il faut attendre 1938 avant que le régime s'intéresse au cinéma au point de produire un « journal portugais », actualités vues et revues par le Secrétariat de la Propagande Nationale. En 1941, Lopes Ribeiro, homme fort du cinéma portugais, acquis a régime, s'essaie à la production soutenue de films. Il réalise une bonne comédie (*Le père tyran*, vu à Poitiers) et produit *Aniki-Bobo*. Tout cela sera sans lendemain (le plus bas de la crise est dans les années 50).

2. La catastrophe évitée

Film connu mais peu vu, *Aniki-Bobo* (1942) est remarqué par Sadoul qui y voit comme l'invention — pour son propre compte et indépendemment de l'Italie —

du néo-réalisme par Oliveira. En 1977, on aurait plutôt tendance à penser que s'il y a une fidélité du cinéaste à lui-même, il ne faut pas la chercher dans le goût du réalisme, néo ou pas, ou pour un certain type de personnages ou de milieux, mais dans une *structure obsessionnelle* qui préside à tous les films et qui se traduit par ce que j'appellerai le thème de la catastrophe évitée. Que la nature de cette catastrophe soit d'ordre suxuel, c'est ce que les films récents diront plus crûment (sans pour cela être plus convaincants).

Aniki-Bobo met en scène, dans les ruelles d'une ville qui ressemble à Porto, une bande d'enfants dont le cri de guerre est, précisément, « Aniki-Bobo ! ». Il y a un petit chef (Eduardinho) qui est déjà un petit mâle et un autre garçon (Carlitos), blond et sensible : le héros. Les deux rivalisent de prouesses pour Terezinha, seule fille du groupe. Le premier avec un cerf-volant, le second en subtilisant à la devanture du mercier (« La boutique des tentations ») une poupée qu'il donne à Terezinha (et qu'ils avaient longuement regardée ensemble, dans une scène magnifique, véritable « stade de la vitrine »). Plus tard, au cours d'une bagarre, Carlitos se précipite pour pousser son rival dans le vide, au moment où celui-ci tombe *de lui-même* et dégringole de la colline (obsessionnelle, cette réalisation du désir sans passage à l'acte, cf : *Archibald de la Cruz* de Buñuel). Il tombe (mort ? blessé ? inanimé ? on ne le saura que bien plus tard) à quelques centimètres d'une voie ferrée au moment où passe un train. A la fin du film (tout étant rentré dans l'ordre), Carlitos et Terezinha s'éloignent, encadrant — comme leur enfant — la poupée dont ils tiennent chacun une main.

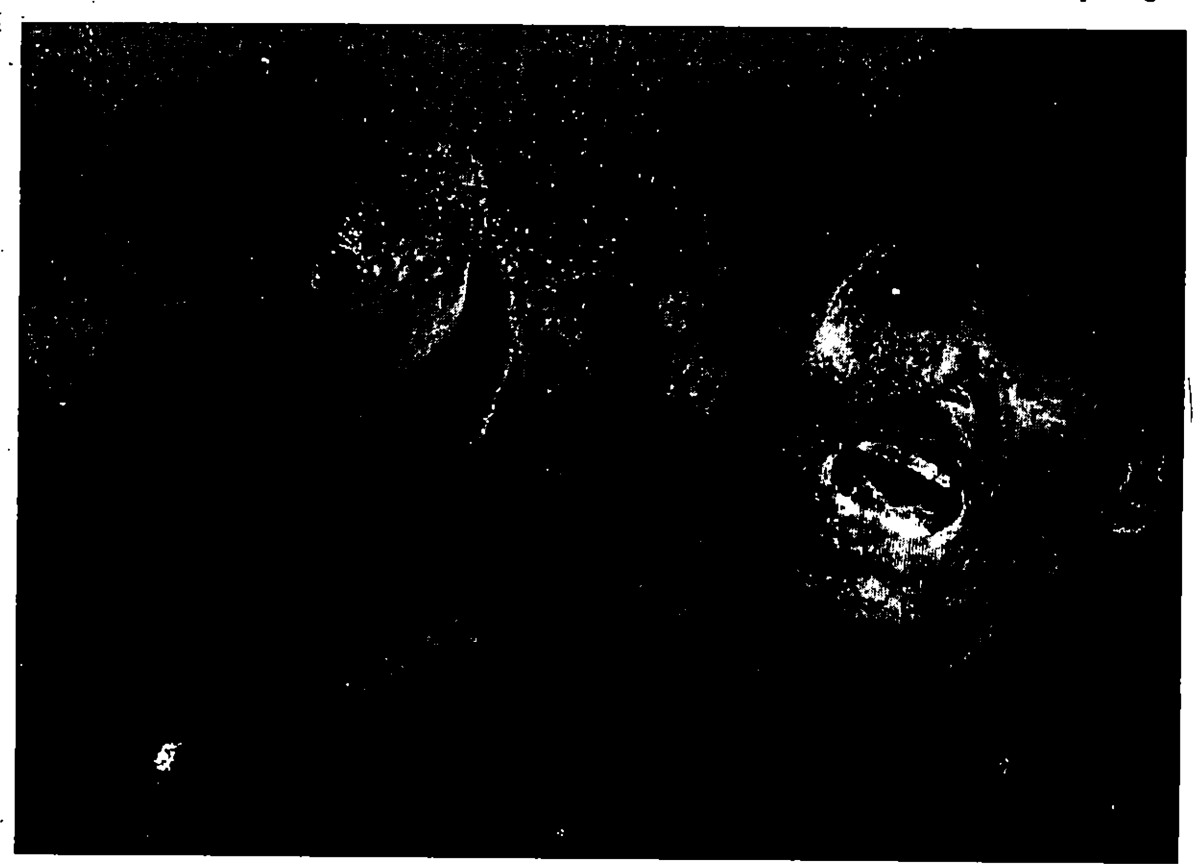
Ce qui frappe dans ce film de 1942, c'est la netteté de ses parti-pris. J'en vois au moins deux. 1) Les parents sont délibérément absentés. Les adultes rencontrés le sont un par un, comme des êtres singuliers. 2) Les enfants vivent des drames d'adultes et jouent comme tels. Il y a (comme chez MacCarey) une constante dénégation à l'œuvre dans le film : *je sais bien* (que ce sont des enfants) *mais quand même* (et s'ils étaient sexués ?). La catastrophe évitée, c'est la menace phallique représentée par Eduardinho (le train qui passe *à côté*). La victoire de Carlitos, c'est tout sauf un retour à l'ordre parental (ou son anticipation), c'en est déjà le simulacre, un au-delà de la niaiserie. Il y a de fortes chances pour que l'idéologie alors dominante (L'Etat Nouveau salazariste, comme tout fascisme, avait besoin d'enfants sages, de familles unies) au Portugal ait senti à quel point le film la bafouait. On lit, dans le « Cidade de Tomar », en janvier 1943, des critiques de ce genre : « *Ce film est une insulte infâme à l'innocence enfantine et à l'imprévoyance des parents. C'est une véritable monstruosité* [2] ».

2. Cité par Alves Costa dans un témoignage sur M. de Oliveira, paru dans *La revue du cinéma*, n° 314, p. 37.

3. Le moignon

L'une des questions qui a hanté les débats qui suivaient la projection de chaque film à Poitiers était celle-ci : Oliveira est-il optimiste ou pessimiste ? Tous les films semblaient amener cette question et tous s'y dérobaient (Drôle de question d'ailleurs, c'est plutôt une *demande* adressée au maître supposé-savoir, demande d'être rassuré par le cinéaste.)

C'est qu'à l'instar de Buñuel, Oliveira se refuse au dernier mot, lui préférant la pirouette de l'*indécidable* (autre figure obsessionnelle). Ni happy end, ni fin ouverte, mais à chaque fois double-contrainte, jeu de mot renvoyant tout l'édifice du film au néant. C'est dans *A caça* (La chasse. 1962), moyen-métrage assez connu et présenté à la Semaine des Cahiers en 1977, qu'Oliveira réussit le mieux à ne pas répondre à cette demande. On connaît la trame du film : l'errance de deux adolescents désœuvrés dans des marais : ils simulent la chasse (mais ils n'ont pas de fusil), se brouillent, se perdent de vue, jusqu'à ce que l'un des deux soit retrouvé par l'autre, enlisé dans des sables mouvants et appelant au secours.



A caça

Acto da primaveira

Des hommes se mobilisent, se portent à son secours. On le retrouve, recouvert de boue noire, enlisé. Il faut faire une chaîne pour l'en extraire. Un homme crie qu'on lui tende la main et tend ce qui lui sert de main : un moignon.

Il y a là, par rapport à la doxa humaniste (« si tous les gars du monde, voulaient se donner *la main* ») *une prise à la lettre*, buñuelienne et de mauvais esprit (on pense à la fin de *La voie lactée* où le Christ rencontre deux aveugles sur son passage et n'en guérit qu'un). Mais en même temps, le jeu de mots sert à *suspendre* la morale, pas à la nier. Il faut le moignon (signifiant) pour que ce soit bien la main qui soit signifiée. Par ailleurs, le moignon — à la fois fausse main et absence de la main — fait écho à la poupée d'*Aniki-Bobo*, elle aussi tenue par la main (selon l'équation désormais fameuse : homme castré/femme fétiche).

4. Le mille-feuilles et la fin du monde.

Avec *Acto da primavera* (Acte du printemps. 1962), Manuel de Oliveira part du réel : le mystère de la Passion (Auto da Paixão) représenté tous les ans pendant la Semaine Sainte par les paysans de Curalha (Tràs-os-Montes). Le texte, en dialecte, a été codifié au XVIe siècle et la mise-en-scène a lieu en plein air.

On voit l'intérêt pour le cinéaste : il a affaire à un *feuilleté* d'histoire où on peut lire tout à la fois (mais pas simultanément) le mystère de la Passion, son appropriation par le peuple portugais du Tràs-os-Montes, d'abord au XVIe siècle, d'où la langue et les costumes, puis d'année en année jusqu'à nous, jusqu'aux corps singuliers de ces paysans actuels : leur violence guindée, leur déclamation, leur ferveur appliquée, ce qu'ils maîtrisent et ce qui leur échappe etc. Pour parachever ce mille-feuilles signifiant, Oliveira ajoute la présence de l'équipe cinématographique et celle de quelques touristes frivoles et méprisants. A partir de là, libre à chacun de lire l'ensemble *au niveau où ça lui fait plaisir*, à la manière d'une coupe archéologique ou d'un ice-cream.

Le film est saisissant (il ne ressemble à rien de connu) mais déçoit à mesure qu'il avance. Car Oliveira y abat ses cartes les plus métaphysiques.

Dans la représentation populaire des paysans de Curalha, il manque en effet l'épisode de la resurrection du Christ. Oliveira supplée à ce manque en faisant intervenir à la fin du film des images (stock-shots) de guerres modernes et de champignons atomiques, elles-mêmes suivies d'images d'arbres en fleurs. Du coup, le public de Poitiers exige de nouveau d'être rassuré. Faut-il miser sur les fleurs ou craindre le champignon atomique ? La réponse du cinéaste est ici sans humour, sans doute référable à une problématique religieuse de la grâce. La catastrophe évitée (rien moins que la destruction de l'espèce humaine) reçoit ici une interprétation quelque peu sulpicienne.

Car les paysans qui ont prêté leur corps et leur jeu à ce film sont aussi les perdants de l'histoire. La dialectique en est absente. Du double aspect de cette représentation populaire (négatif : emprise aliénante de la religion catholique, positif : résistance culturelle à la colonisation intérieure), Oliveira exhibe le matériau mais sans en faire son *sujet*. On a plutôt le sentiment qu'il est d'abord le parasite de ce qu'il filme, plaçant toujours la caméra en des endroits paradoxaux et imprévisibles, faisant de nous les bénéficiaires clandestins d'une série d'effets signifiants, aléatoires, nés de la maladresse de ces paysans qui s'infligent le code[3].

3. Avant de conclure que Manuel de Oliveira recouvre (de christianisme abstrait et œcuménique) le matériau — riche, magnifique — qu'il a lui-même mis à jour (la religion concrète de *ces paysans-là*) il faut lui reconnaître de l'avoir mis à jour. Et s'étonner de ce que ce soient souvent des cinéastes idéalistes, religieux, qui aient assez le goût de l'aventure et du réel pour aller camper sur un terrain (ici, celui de la culture populaire et de ses avatars) qu'on imaginerait hanté par les marxistes, ou au moins les cinéastes de gauche, progressistes etc. Or, au Portugal pas plus qu'ailleurs, il n'en est ainsi.

C'est que cette matière est de celles qui résistent. Elle résiste parce qu'elle est ambivalente, mauvaise conductrice d'idéologie ou d'idées toutes faites. Dans les survivances plus ou moins folklorisées de la culture populaire, il y a à la fois l'affirmation d'un *plaisir* (plaisir du jeu, du jeu amateur : surmonter le trac, se déguiser, triompher du texte imposé) et une *résistance* (résistance d'un fond païen au christianisme surimposé etc.). C'est cette résistance, c'est ce plaisir qu'il appartiendrait logiquement aux cinéastes marxistes de *disjoindre* de leur envers de fanatisme et de résignation (Fatima n'est pas loin). Seul Pasolini semble avoir eu à cœur de porter ce débat (et d'en supporter le risque inhérent : le paternalisme).

5. Le pouvoir des morts

O passado e o presente (Le passé et le présent. 1971) est le film le plus déroutant de son auteur. Il s'agit d'une comédie mondaine, mettant en scène une bourgeoisie totalement inepte et frelatée, filmée à l'aide d'amples mouvements de caméra qui serpentent pour leur propre compte dans des décors sans portes, somptueux et clinquants. C'est le film le plus *structural* — et peut-être le plus ambitieux de Oliveira.

Une femme (Vanda) vit dans un état de perpétuel décalage par rapport à ce qui lui arrive. Son mari, qu'elle méprise, meurt dans un accident ; elle en prend un autre qu'elle se met peu à peu à mépriser, vouant un culte au premier. Le second mari ne le supporte pas et se suicide en se jetant sur un parterre de sauges. La femme est courtisée par le frère jumeau du premier mari qui s'avère être celui-ci (c'est le frère jumeau qui est mort dans l'accident). Le mariage, même rafistolé, tourne court et Vanda se met à porter un culte au second mari etc. Le résultat de cette perpétuation du deuil, c'est entre autres, que Vanda n'a pas de vie sexuelle (la menace phallique est donc, une fois de plus, évitée).

Ambitieux, le film l'est parce qu'il tente de décrire une institution (le mariage bourgeois) de l'intérieur. A son couple décalé et stérile, il en oppose un autre, non-marié mais accablé d'enfants. On retrouve l'idée déjà en germe dans *Aniki-Bobo* : la Loi exclut la menace phallique qui ne peut avoir lieu qu'hors-la-Loi, auquel cas elle ne sera plus une menace mais, en accord avec la religion chrétienne, une grâce (mythe de l'Immaculée Conception, sujet explicite du film suivant de Oliveira : *Benilde* [4]). Opposition du Contrat (l'union libre) à la Loi (le mariage). C'est que le mode de jouissance est tout autre : dans l'union libre, il y a de l'arbitraire, un saut par-dessus le sexuel, une confusion entre le grand et le petit autre, dans l'institution, il faut être trois : « nous vivons, dans les institutions, sous la surveillance des morts [5] ».

Serge DANEY

4. *Benilde ou a Virgem-Mãe* (Benilde et les fantômes. 1974), dernier film à ce jour de M. de Oliveira. Film ostensiblement démodé que le public portugais de l'après-25 avril bouda. J'ai trop mal vu le film à Poitiers pour me prononcer ici. Délibérément à contre-courant, le film porte à un certain point d'explication la thématique déjà à l'œuvre dans les films précédents. Un décor donné comme tel (au cours d'un premier plan saisissant), va servir de lieu clos à une fiction qui, justement, ne parle que de cela : l'étanchéité — évoquant *La Marquise d'O*, de Rohmer. Dans une maison isolée, une jeune fille se trouve enceinte. Un fou rôde autour de la maison qui est peut-être le père de l'enfant (on ne le voit pas). A moins qu'il ne s'agisse d'une nouvelle version de l'Immaculée Conception ... (là encore, les dés sont pipés, puisque le fou peut très bien être l'instrument de Dieu, etc.).

5. Selon l'expression de Pierre Legendre dans *Jouir du pouvoir*, p. 97.





2
Trás-os-Montes

Entretien avec Antonio Reis

Cahiers. *Est-ce que tu pourrais nous parler du tournage, des conditions dans lesquelles tu as travaillé avec les paysans du Tràs-os-Montes ?*

A. Reis. Je peux te dire que nous n'avons jamais tourné avec un paysan, un enfant ou un vieillard sans être devenu d'abord son copain ou son ami. Ceci nous a paru un point essentiel, afin de pouvoir travailler et pour qu'il n'y ait pas de problèmes avec les machines. Quand nous commencions à tourner avec eux, la caméra était déjà une espèce de petite bête, comme un jouet ou un appareil de cuisine, qui ne faisait pas peur. Alors disposer ses éclairages chez eux ou monter des miroirs dans les champs pour avoir de la lumière indirecte, ce n'était pas un problème. C'était en même temps une espèce de jeu. Il était donc possible d'exiger certaines choses, le plus souvent avec tendresse. Et si nous étions en difficulté, ils le comprenaient très bien. Une chose très importante : ils pouvaient vérifier par notre travail que nous étions aussi des « paysans du cinéma », parce qu'il nous arrivait parfois de travailler seize, dix huit heures par jour et je pense qu'ils aimaient bien nous voir travailler. Et quand nous avions besoin qu'ils continuent à travailler avec nous, même en laissant les bêtes sans manger ou les enfants sans soins, ils ne le ressentaient pas, je pense, comme un contrainte. C'était admirable de voir ça.

Mais, tu sais, je n'ai pas une conception tautologique du peuple mais je crois qu'au Nordeste, ils ont une manière très spéciale de traiter les gens. Si tu arrives — soudainement — ils t'accueillent, ils t'ouvrent leur porte, ils te donnent du pain, du vin, ce qu'ils ont. En même temps, ils ne sont pas « la bonté personnifiée » par ce qu'ils sont aussi très durs. Seulement, ils passent brusquement de la douceur à la violence.

Cahiers. *Quels rapports avaient-ils avec le cinéma, ou la télévision ?*

A. Reis. Au village où nous avons tourné, je peux te dire qu'il n'y avait ni cinéma ni télévision. *(Il fait un dessin sur la nappe de papier)* Le Portugal, c'est comme ça, l'Espagne c'est comme ça, le Nordeste, c'est ici. Ici, il y a une ville appelée Bragança et là une autre appelée Miranda do Douro. Tous les villages où nous avons tourné sont situés près de la frontière et aux alentours de ces deux villes. Alors, les paysans savent qu'il y a du cinéma et de la télévision à Bragança, mais c'est tout. Dans beaucoup de villages, il n'y a pas encore l'électricité. Le rapport au cinéma c'est encore un rapport à la photo fixe, toute simple.

Cahiers. *Comment, dès que vous avez eu l'idée et le projet du film, avez-vous pensé éviter de poser sur ces paysans un regard ethnographique ?*

A. Reis. Tu sais, je crois que le regard ethnographique, c'est un vice. Parce que l'ethnographie, c'est une science qui vient *après.* De même nous n'avons pas posé un regard pittoresque ou religieux sur les Nordeste. Evidemment, nous nous sommes beaucoup intéressés aux problèmes anthropologiques posés par la région, à la littérature celte, etc. Nous avons lu tout votre Markale, parce que les Celtes sont encore là-bas. Nous avons étudié l'architecture ibérique parce que l'architecture des maisons là-bas n'est pas née par génération spontanée. Mais c'est toujours dans le but de choisir, d'intensifier. Parce que si nous lisons un paysage seulement du point de vue « beauté », c'est très peu. Mais si on peut lire à la fois la beauté du paysage, l'aspect économique du paysage, l'aspect géographie politique du paysage, tout ça c'est la *réalité* du paysage. Paysage intégré, sans transformation, paysage cultivé, etc. Alors, au sujet du Nordeste, nous avons dialectisé tout ce que nous savions, tout ce que nous avions appris avec les gens, tout ce que nous découvrions nous-mêmes. Parce qu'il était aussi possible de découvrir des choses. Margarida est née dans la partie la plus violente du Nordeste. Aujourd'hui encore, elle se souvient du goût du vin, des légendes et des cauchemars de l'enfance. Tout cela est devenu une matière, avec une certaine épaisseur.

Cahiers. *Mais pour quelqu'un qui vit à Lisbonne, qu'est-ce que le Nordeste ?*

A. Reis. C'est très loin. C'est là d'où viennent l'électricité, les amandes, les bons saucissons, les jambons, le fer, etc. Ce que les paysans du Nordeste disent de la capitale, c'est ce qu'on dit à Lisbonne de là-bas. Exception faite des émigrants du Nordeste à Lisbonne. A eux, même s'ils ont vécu vingt ou trente ans à Lisbonne, si vous citez le nom d'un arbre dans leur sous-dialecte, ils en tremblent encore.

Cahiers. *Quelque chose est frappant dans le film, c'est l'absence de l'Eglise Catholique, de la religion. Or, d'après ce que nous savons en France du Portugal d'après le 25 avril, et particulièrement du Nord, il nous semble que l'Eglise a joué un rôle important...*

A. Reis. Je peux te dire qu'à ce sujet, nous avons adopté, Margarida et moi, une positions de principe de *table rase.* Dans le film, nous ne traitons jamais des institutions. Or, le catholicisme est là-bas une religion très récente. On sent dans le film qu'il y a des religions plus anciennes et chez les gens même, le christianisme est une chose très épidermique. Ce n'est pas de l'exagération ou une liberté poétique que de dire qu'ils sont des druides. Si tu les entends parler des arbres, de comment ils les aiment... il y a là quelque chose de très ancien qui n'a rien à voir avec le christianisme, c'était de le rendre présent par son absence. Le film est une fresque, une geste du Nordeste, c'est plus vaste qu'une petite chapelle dans un monde artificiel, avec le curé du village, etc. Je pense qu'un film qui aurait tout ceci pour sujet devrait être fait différemment que celui que nous avons fait, avec d'autres implications.

Cahiers. *Mais on ne peut pas nier cette influence de l'Eglise, récemment dans le Nord du Portugal. Qu'est-ce qu'elle a utilisé chez les paysans pour les faire bouger politiquement ?*

A. Reis. Tu connais aussi bien que moi le jeu du curé avec les paysans. Il manœuvre avec la mort, l'au-delà, il fait peur. Il utilise le fait que le peuple, dans l'immédiat, a besoin de certains fétiches et qu'il est donc facile de l'impressionner. Mais est-ce que ça veut dire qu'au fond les gens *sont* ce qu'ils disent au curé, ce qu'ils font avec lui ? Non. Tout ce que nous sentons, au contact des paysans, de leur révolte, de leur philosophie, de leur vie journalière, c'est qu'il y a des religions très différentes, plus anciennes...

Cahiers. *Ça irait dans le sens du tout début du film où on voit un enfant, un berger, qui voit une inscription sur un rocher, inscription qui renvoie à un passé très lointain.*

A. Reis. Tu sais, il y a trois bergers dans le film. Tous les trois sont différents. Le premier, celui dont tu parles, c'est une force de la nature. C'est comme un peul en Afrique ou un berger du Moyen-Orient, un berger qui a un métier, un code avec ses brebis, qui marche dans la nuit, qui appartient encore un peu au néolithique. Ce qu'il dit à ses brebis, c'est un code où il est difficile de séparer la musique, les aspects phonétiques, lexicaux : on sent un choc entre tous ces éléments. Et il parle un sous-dialecte plus ancien que le portugais. Il est très différent du berger final. C'est un primitif au bon sens du terme.

Cahiers. *Comment l'idée du film t'est-elle venue ?*

A. Reis. J'ai déjà dit que Margarida est née là-bas. Moi, je suis né dans une province sans force, sans beauté, sans expression, déjà érodée, à 6 km de Porto. Alors j'avais intérieurement l'envie de renaître ailleurs. Et la première fois que je suis allé dans le Tràs-os-Montes avec un ami architecte, j'ai senti que je naîtrais là-bas. Donc, je connaissais la province



depuis plusieurs années et, en travaillant avec Margarida, en y allant souvent, je me suis dit que ce serait bien de faire un film là-bas parce que tout confluait dans un sens cinématographique. Si bien que quand nous avons commencé à tourner, beaucoup de repérages étaient faits depuis longtemps. Ce qui ne veut pas dire que nous n'avions pas planifié les choses, mais c'était une planification *flexible*. Dans beaucoup de scènes, par exemple, il est très difficile de distinguer ce qui est filmé en direct de ce qui ne l'est pas. La dialectique de ces deux positions esthétiques a été pour nous un enfer. Mais nous croyons avoir réussi à faire, non pas une synthèse, mais une confrontation des contraires. Même en direct, d'un côté nous avions besoin de toute la vitesse et de toute la surprise mais de l'autre, nous nettoyions des choses parasitaires qui n'avaient pas de sens ou qui étaient du populisme gratuit. Et pour cela, nous avions besoin d'un œil d'insecte.

Cahiers. *J'ai eu le sentiment que, pendant toute la première partie (celle des enfants), tu te servais de la fiction pour amener progressivements des informations plus nues, plus proches de ce qu'on attend d'un documentaire.*

A. Reis. Mais quand la mère raconte l'histoire de Blanche-Fleur, on est dans la fiction ou dans le documentaire ? On est dans les deux. Il arrive dans un village qu'un événement soit de la fiction. Ce qui est surprenant dans un village, c'est que si on est là, tout simplement on voit seulement la poussière dorée, les bêtes à la fontaine, etc. Mais si nous pouvons passer d'une maison à une autre, puis à une rivière, puis par une porte, là les choses deviennent tellement complexes que tu ne peux plus parler simplement de fiction et de documentaire. Dans cette maison, tu peux entendre justement cette mère conter l'histoire de Blanche-Fleur oralement, en travaillant. Et les enfants du Moyen-Age sont comme Blanche-Fleur en images. Ce que l'on comprend avec ses villages portugais, c'est que c'est un vice de séparer la culture millénaire, les civilisations qui sont venues après et la vie quotidienne aujourd'hui. C'est justement là, dans ce refus de séparer, que je trouve un élément progressiste et révolutionnaire. Parce que je pense que les masses, là-bas, sauront assimiler d'un point de vue critique des formes de vie qui ne doivent rien à la ville. Parce que ces gens-là ne sont pas disposés à perdre toujours. Ils commencent à savoir, en voyant leurs fils qui reviennent d'Europe, que cela ne compense pas. Les fils qui reviennent d'Europe se construisent une maison « à côté » des autres, la clôturent et les parents pensent : « Mon fils est devenu fou ! ». Et ainsi il arrive que les vieux soient en désaccord avec leurs propres enfants. Ils savent très bien qu'ils ont une richesse et qu'il y a un génocide sur eux. C'est pourquoi, à ces moments-là, ils peuvent dire : nous allons couper toutes les fournitures, les vivres à Lisbonne. Ce n'est pas seulement être réactionnaire, c'est qu'ils

veulent que leurs mains et que leurs têtes aient encore de la valeur.

Pour en revenir à ce que tu dis ; en effet, il y a une charnière dans le film. Cette charnière, c'est le lyrique qui est toujours menacé. Même quand les enfants s'amusent à la rivière, ils découvrent la mort avec la truite gelée. La grande maison poussiéreuse ou les morts ou l'enfant qui s'amuse avec la toupie (qui est celui qui va à la mine), c'est toujours un monde menacé. Je crois que le film est toujours en métamorphose. La partie dite « finale » doit agir comme un boomerang : il faut que les spectateurs soient compensés par l'espace et le temps lyriques de la première partie pour supporter ce qui suit. Quand le forgeron regrette que les gens s'en aillent du village, cela se réfère justement aux enfants mutilés et les morts des guerres coloniales, ce sont eux. Eux qui vont venir à Lisbonne, en Europe, dans les bidonvilles, dans les usines, etc. C'est pourquoi nous avons traité ces jeunes enfants avec autant d'intensité. Si tu vas là-bas, tu verras, ils sont comme ça, il n'y a pas de naturalisme, ils sont un peu des anges encore.

Cahiers. *On a aussi le sentiment que c'est eux qui font le lien avec le passé. Les adultes passent comme à l'arrière-plan. Ils apparaissent sous forme de voix off, pas de discours à vif.*

A. Reis. Parce qu'il n'y a pas d'adultes là-bas. La voix off que tu entends, un peu violente, un peu oppressée, c'est la voix d'un personnage qu'on voit un bref moment dans le film. C'est un fils de mineur, un cadre. Son père a été cinquante ans à la mine. La voix de cet homme est traumatisée. Il parle de l'ancienne communauté des mineurs qui étaient d'anciens paysans. Jamais dans notre film, nous ne parlons des communautés de villages, mais on doit sentir qu'elles existent. On fait de la danse, on marche dans le noir en communauté. La voix off fait contrepoint à la vie des mineurs comme le sifflement du train fait contrepoint à la musique de Pergolèse qu'on entend un moment. Il y a toujours un croisement, une dialectique du son avec l'image qui m'intéressent beaucoup plus que toutes ces histoires de raccords, d'ellipses et autres règles des manuels de cinéma.

Cahiers. *Tu cites à un moment du film un texte de Kafka qui dit que les gens sont loin de la Capitale, donc de la Loi, qu'ils essaient de la deviner mais qu'ils n'y arrivent pas parce que la Loi est possédée par un petit nombre de personnes etc. Est-ce qu'on peut considérer que c'est un raccourci de la situation historique du Tras-os-Montes par rapport à Lisbonne ?*

A. Reis. Oui. Nous avons traduit le texte de Kafka dans le sous-dialecte et, du coup, ce texte est devenu très guttural, très expressif, doué d'une force extraordinaire. Ils ont un mot merveilleux pour désigner la manière dont les nobles tournent la Loi à leur profit : « baratím ». Car les lois de la communauté, elles, sont flexibles, elles sont transformées par le devenir historique. Ce sont bien sûr des lois orales, elles ne sont pas faites une fois pour toutes, elles sont flexibles. Et c'est en raison même de cette flexibilité qu'elles ont été liquidées par les Lois écrites. Un jour, c'est tel berger qui mène paitre toutes les brebis, un autre jour c'est un autre berger. Il y a une sorte de communisme primitif dans ces régions là. Et on sent que parfois ils sont plus près du futur que les gens de la ville. Par exemple, si Lisbonne manque d'eau vingt-quatre heures, c'est la névrose collective ! Comment, dans la dureté de sa vie, un paysan affronte-t-il la neige, le feu, la chaleur etc. Avec quelle endurance. Même quand certains paysans ont été emprisonnés par la Pide, ils ont réussi à résister. Pourquoi ? Et combien de copains j'ai connus à Porto qui parlaient beaucoup et très haut et qui, quand ils étaient emprisonnés... Je ne veux pas dire que les paysans sont plus courageux et les autres plus lâches. Mais pourquoi, par exemple, quand les paysans de Baixo Alentejo ont été arrêtés, ils ont eu une endurance que les gens des villes n'avaient pas ?

Cahiers. *On a le sentiment que ton film est fait de blocs image-son par rapport auxquels tu te refuses toute tricherie...*

A. Reis. Nous avons fait le son synchrone, évidemment. Nous avons, comme tu dis, organisé des blocs, comme s'il était possible d'avoir un son symphonique. Ce sont des unités qui, en effet, vont parfois se répercuter plus loin. Je te donne un exemple : quand la vieille en noir vient dire à l'enfant qui est tombé : ne pleure pas je vais te chanter « Galandun » (un chant du moyen-âge), il y a une voix qui dit : « les danseurs qui se lèvent, qui se lèvent... » Et elle est déjà en train de mémoriser ce qu'elle a perdu et nous voyons alors les hommes qui dansent de très près, flous, puis de très loin, comme dans une carte postale. On laisse au spectateur le soin de se dire : tiens, une carte postale ! Parce qu'en effet jamais les paysans n'ont dansé à cet endroit là. C'est ce que nous nous imaginons aujourd'hui. Mais faites attention : il faut attendre jusqu'à la fin du film pour signifier vraiment ce plan là. Car ensuite, on voit le vieillard qui regarde et on pourrait croire qu'il regarde les danseurs, mais ce n'est pas vrai. Ce sont des désillusions successives, mais pas des pièges. Souvent les gens disent du film : le rythme est trop lent. C'est parce que il faut attendre la fin du film pour signifier certaines choses. Et la façon dont les différents blocs se dialectisent, pour nous, c'est très important. Ce qui nous a beaucoup gênés, c'est que nous avons fait le montage en noir et blanc et que nous n'avons pas eu assez de temps après pour travailler sur la couleur. Travailler douze mois sur une table de montage à monter en noir et blanc un film que nous aurions dû voir en couleurs !

Cahiers. *A qui le film a-t-il été montré ? Quelles réactions a-t-il provoquées ?*

A. Reis. D'abord nous avons montré le film en avant-première aux paysans qui ont tourné avec nous. En général, ils ont aimé le film, ils ont très bien réagi, y compris aux « connotations ». Nous avons eu quelques critiques négatives mais elles émanaient de réactionnaires comme ceux que l'on trouve à Lisbonne ou à Porto. Ils reprochaient l'absence de la religion chrétienne, de ne pas avoir montré les barrages, la cuisine traditionnelle, la pauvreté etc. Ils ont

même voulu brûler le film et détruire les négatifs. Mais c'est une réaction très limitée, provenant de gens que je connais et qui passent leur vie dans les cafés. L'important, pour nous, c'était les paysans...

Cahiers. *Mais justement, comment un film peut-il contribuer à aider ces paysans, qui sont par ailleurs si coupés du cinéma ?*

A. Reis. Bien sûr, il y a des problèmes de langage cinématographique. Ils ne sont pas en possession de ce langage là. Mais il y a des éléments qui sont très importants dans leur vie quotidienne, des choses qui renvoient au théâtre du moyen-âge. Ils vivent dans un espace, chez eux ou dans la nature, qui est déjà cinématographique. Je suis certain que s'ils étudient le cinéma, ils deviendront des cinéastes. Un paysan m'a dit un jour : « Comment ? tu t'en vas à Lisbonne sans avoir jamais vu la lumière qui va de tel kilomètre à tel kilomètre ? comment peux-tu ? » Difficilement je trouve à Lisbonne des gens qui me parlent de la lumière sur les briques ou sur les rues. Alors quand les paysans ont vu le film, ils ont reconnu des choses qu'ils aimaient et qui leur appartenaient, même si parfois notre imagination ou notre liberté d'expression les déroutaient. Par exemple, la scène de la neige. Ils n'ont jamais mangé de la neige comme on le voit dans le film mais ils souffrent de la neige, de la beauté de la neige, de la brûlure de la neige. Alors, comme il y a des peuples qui mangent de la terre ou de la paille, je les ai fait manger de la neige.

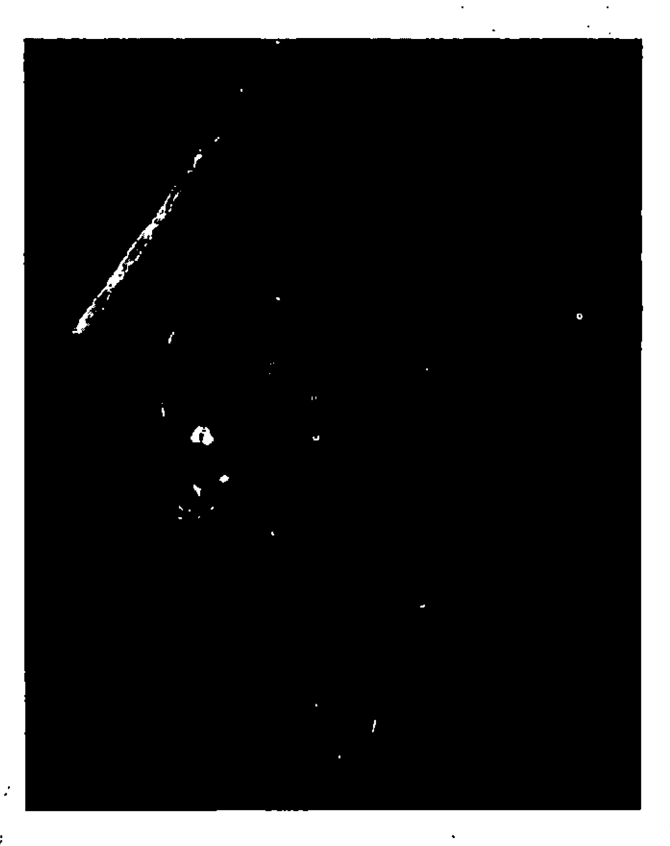
Cahiers. *Je voudrais te poser une question plus générale sur le cinéma au Portugal. D'abord, existe-t-il un « cinéma portugais » ? Ensuite, qu'est-ce qui a changé depuis le 25 avril ? Et toi, qu'est-ce que tu penses qui va et qui ne va pas ?*

A. Reis. Ma position à ce sujet, c'est un peu celle de Seixas Santos. Nous pensons qu'il n'y a pas de « cinéma portugais ». Nous nous débrouillons, que ce soit pendant le fascisme ou après le 25 avril, dans une situation qui se caractérise par un manque de liens avec le cinéma mondial, un manque de contrôle sur nos moyens de production, un manque d'expérience réelle et suffisante. Il y a des cas isolés, comme c'est le cas au Portugal depuis le XIXe siècle. Nous avons un peu de qualité mais nous n'avons pas des quantités de qualité. En ce sens là, on ne peut pas parler d'un cinéma portugais. Même la génération de 1962, dont les efforts ont été très importants, sait très bien que ses efforts ont été individuels. Parfois ils s'unissent pour se défendre, au nom d'un certain engagement politique et non sans romantisme. Je ne crois pas que les choses aient beaucoup changé depuis le 25 avril. Il y a des coopératives et des cinéastes indépendants, mais c'est quand même avec l'argent de l'Etat. On fait des films qui ne sont ni vus, ni vendus et on n'a plus d'argent pour en faire d'autres. C'est regrettable que nous travaillions comme ça, à toujours se demander : est-ce qu'on va pouvoir faire un autre film ?

Cahiers. *Quel genre de réactions ton film a-t-il provoquées, chez les cinéastes ?*

A. Reis. A ce sujet, nous sommes un peu des enfants terribles, Margarida et moi. Nous ne reconnaissons aucune influence. Même quand les gens veulent nous rapprocher de Manuel de Oliveira, nous le refusons, même si nous avons une grande considération pour lui. Ne serait-ce que pour la façon dont il travaille, pour son exigence. Sinon, le cinéma que nous voulons faire est perpendiculaire à celui de Manuel de Oliveira. Parce qu'il y a une tendance chez lui à la métaphysique, des restes de jésuitisme, qui ne nous intéressent pas.

Cahiers. *Ce qui est frappant, c'est que Manuel de Oliveira et toi, vous avez un point commun, vous êtes du Nord, de Porto. Et pas de Lisbonne. Est-ce qu'il n'y a pas, dans le cinéma aussi, une sorte d'hypertrophie de Lisbonne qui ne produit pas grand chose...*



A. Reis. Je le crois. Je pense que la vie à Lisbonne ne laisse pas beaucoup de temps aux cinéastes pour approfondir ce qu'ils disent. Je ne veux pas être dur avec eux parce que ce sont des amis, mais je crois que parfois leur mode de vie les bloque. Je crois qu'ils sont assez adultes pour savoir les raisons fondamentales pour lesquelles nous sommes engagés dans le cinéma. Je crois que le cinéma, c'est un cas de vie ou de mort. Pour nous, on ne peut pas tricher.

Propos recueillis par
Serge Daney
Jean-Pierre Oudart.



Loin des Lois
(Trás-os-Montes)

par
Serge Daney

Vers la fin du film, un homme enseigne à son fils — un petit garçon — les rudiments de la pêche. La barque glisse sur l'eau calme, la caméra cadre les rives qui sont rocheuses, surplombantes, calmes aussi. Une voix (celle de l'enfant) se fait alors entendre. Elle dit : « Alemanha... » Voix off — mais elle n'affirme pas, n'interroge pas, se hasarde plutôt, rêve tout haut. Puis, sur le même ton : « Espanha... ». Ce que l'image *indique* en effet c'est l'Espagne

toute proche, derrière l'écran des montagnes. Mais la voix qui dit « Espanha » ne parle pas plus fort que l'autre, ne la corrige pas. C'est que l'Allemagne aussi est là, dans l'énonciation de l'enfant. Plus loin dans le film, la rime s'accomplira : lecture d'une lettre qu'envoie un père, d'Allemagne justement, où il a émigré. Ce n'est donc pas l'un *ou* l'autre, c'est tout à la fois les deux pays, réduits chacun à un mot. Il y a l'Espagne qui est le off de l'image, *l'au-delà du regard* et l'Allemagne qui est le off du son, *l'en-deça de la voix.* Une zône de rêve et d'angoisse les sépare et les lie, c'est ce qu'on appelle un « plan ».

L'éloignement est le sujet du film qu'Antonio Reis et Margarida Cordeiro ont fabriqué dans la province de Trás-os-Montes (d'où le film tire son titre) en 1976. Au double sens d'être loin (exil) et de l'acte même d'éloigner (perte de vue, puis oubli). L'éloignement, nous disent peu à peu Reis et Cordeiro, *est* l'histoire de ce Nordeste du Portugal. C'est la domination distante, incompréhensible et incompréhensive de la Capitale (Lisbonne) sur le Trás-os-Montes. A tel point que les Lois, édictées de la Capitale, ne parviennent pas jusqu'aux paysans et que ceux-ci s'interrogent : existent-elles seulement ? Scène-clé du film où Reis traduit en dialecte un extrait de *La muraille de Chine* de Kafka, scène-clé en ce qu'on a vu le problème se reposer tragiquement, dans le réel, en 1976. Eloignement qui dé-culture la province, la coupe de son passé celte et païen, en folklorise les miettes de culture populaire sous forme de cartes postales. Eloignement des paysans des champs cultivés et des pâturages, d'abord vers les mines de la région (scène magnifique où Armando, l'enfant à la toupie, visite la mine desaffectée, ruisselante de pluie), puis vers l'Amérique (le père, jamais vu, soudain revenu d'Argentine et aussitôt reparti), enfin vers l'Europe des usines et des chaînes, França, Alemanha.

L'éloignement (ou son opposé : le rapprochement) qui intéresse les auteurs de *Tras-os-Montes* se produit dans le hic et nunc du *présent.* Ce n'est pas le dépoussiérage désolé de l'enfoui, la plainte du temps qui passe ou l'exhibition de trésors qui n'en sont pour personne (sinon pour un public nécrophile, à la « Connaissance du Monde »), c'est une opération autrement exigente : rendre attentif à ce qui dans le plan (zône, je tiens à le rappeler, de rêve et d'angoisse) renvoie à *ailleurs* et construire ainsi, peu à peu, ce qu'on pourrait appeler « l'état filmique d'une province ». Et pour ce faire, Reis et Cordeiro ne partent surtout pas du *fait* de l'existence officielle du Trás-osMontes (celui des cartes de géographie ou de la bureaucratie de Lisbonne) mais du contraire : du creusement, du déchirement de chaque « plan », comme cette rivière déjà citée qui creuse son lit entre l'Espagne et l'Allemagne et qui coule, donc, au Portugal.

L'éloignement n'est pas seulement un thème (sur lequel on peut bavarder, faire montre d'un savoir, bacler des critiques), c'est aussi la *matière* du film *Trás-os-Montes*. La sourde énonciation de chaque plan profère la même question : est-ce qu'il y a des degrés dans le *off* ? Peut-on être plus (Alemanha) ou moins (Spanha) *off* ? Autrement dit : quel est le statut — la qualité d'être — de ce qui *sort* du champ (de ce qu'il exprime et de ce qu'il expulse) ?

On devine que la réponse que nous donnons est celle-ci (d'elle dépend toute une jouissance du cinéma) : dans le off, il n'y a pas de degrés. *Quand tu es loin, même si c'est la porte à côté, au cinéma, tu es perdu à jamais.* Ainsi pourrait se résumer, d'une formule typiquement obsessionnelle, ce qu'il en est de la dialectique du *in* et du *off* dans le cinéma moderne. Et il faudrait ajouter, pour que l'indétermination soit totale : *et si tu reviens, qu'est-ce qui me prouve que c'est toujours bien toi ?*

La « robe sans coûture du réel » dont rêvait Bazin est toujours cisaillée par le cadre, par le montage, par tout ce qui *choisit*. Mais même rafistolée (racommodée) d'un contre-champ qui la recoud, elle est habitée par une horreur fondamentale, un malaise : ce que le plan A exhibait et que le plan B a escamoté peut très bien revenir au plan C, mais travesti, sans preuve que ce n'est pas devenu autre chose. Tout ce qui passe par les limbes du off est susceptible de revenir *autre*. Tout narratifs et représentatifs qu'ils étaient, des gens comme Lang ou Tourneur (continués aujourd'hui par Jacquot ou Biette) ne filmaient que parce que cet autre, ce doute au sein du même, était possible, générateur d'horreur ou de comique (cf : Buñuel, dont c'est le ressort principal). J'ai l'air d'oublier le film de Reis, il n'en est rien. J'en veux pour preuve l'étonnante dernière scène du film où un train troue la nuit, suivi, pourrait-on dire *de force* par la caméra qui ne le distingue pas toujours bien de l'obscurité et qui ne cesse de le redécouvrir (fort/da), soit sous forme de fumée (pour l'œil), soit sous forme de sifflement (pour l'oreille).

Pour lui, il n'y a pas plus de degrés dans l'éloignement temporel que dans l'éloignement spatial. Pas plus de mémoire récente que de mémoire longue. Tout ce qui n'est pas là est, a priori, également perdu — et donc, c'est là le point important, également à *produire*. Rupture avec une conception linéaire, gradualiste de la perte (de vue ou de mémoire) au bénéfice d'une conception dynamique, hétérogène. matérielle. Car *production*, cela veut dire deux choses : on produit une marchandise (par son travail) mais on produit une pièce à conviction (quand il le faut). Cinéma = exhibition + travail. C'est ainsi que, malgré leur érudition Reis et Cordeiro, se comportent sans cesse comme s'ils venaient d'apprendre pour eux-mêmes ce qu'ils allaient communiquer à un spectateur également totalement ignorant. Il faut prendre Reis au sérieux quand il parle, dans l'entretien, de « table rase ». Et il n'est pas sûr que cette attitude ne soit pas, au bout du compte, préférable à celle qui consiste à travailler à partir du savoir ou du supposé-savoir du spectateur, quand ce n'est pas à partir d'une doxa commune (génératrice, comme toute doxa, de paresse repue, particulièrement dévastatrice dans les fictions de gauche). J'inclinerais plutôt à penser qu'il vaut mieux — de quelque côté que l'on soit de la caméra — mettre en pratique l'adage mizoguchien : se laver les yeux entre chaque plan.

Serge DANEY.

Ces deux textes (et cet entretien) ont été écrits à la suite des Journées cinématographiques de Poitiers qui eurent lieu du 7 au 14 février 1977. Consacrées au cinéma portugais, elles permirent de voir beaucoup d'autres films que ceux qui m'ont retenu ici. Et il va de soi que le cinéma au Portugal ne saurait se réduire à deux (ou trois) noms.

Dans le cas de Manuel de Oliveira, il était moins question de le re-re-découvrir une fois de plus, que de commencer à poser quelques jalons dans la compréhension de ce qu'il est pour une fois pas exagéré d'appeler une « œuvre ».

Dans le cas de **Trás-os-Montes**, il était plutôt question de donner aux lecteurs des Cahiers (et parmi eux, qui sait, aux distributeurs) le désir de voir (ou de donner à voir) ce film.

Sur le cinéma portugais, il faudra revenir. S.D.

semaine des

cahiers du

CINEMA

du 16 au 22 mars



20 FILMS INEDITS

studio des ursulines

10 rue des ursulines (Paris 5°)

Cette Semaine n'aurait pas été possible sans l'amitié des cinéastes qui ont bien voulu nous confier leurs films. Qu'ils en soient remerciés : Arnold Antonin, Emile de Antonio, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, Pascal Kané, Jean Rouch, Sidney Sokhona, Phil Spinelli, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Hans-Jürgen Syberberg, Demos Théos, Johan Van der Keuken.

Elle aurait été tout à fait impossible sans l'aide, la collaboration, la bonne volonté d'individus ou d'organismes (souvent d'individus dans des organismes) : Claude Antoine, Gabriel Auer, Aurore édition, Cinélutte, Cinéma 9, Cinéma Libre, Cinémathèque française (Mary Meerson), Pierre Cottrell, l'INA (Louisette Neill, Sylvie Blum), l'Institut Portugais du Cinéma (Isabel Colaço, Alberto Seixas Santos), Lazare, Simon Mizrahi et Martine Mérignac, l'ONF (Lise Jouannot), Chantal Poupaud, Jacques Robert, Carol Ryan, le Service culturel de l'Ambassade d'Allemagne, David Stone, Maître Storp, Unité 3, etc.

Nous tenons plus particulièrement à remercier la Fondation Calouste Gulbenkian, et particulièrement le Dr Bénard da Costa, dont le soutien financier a permis de mettre sur pied cette Semaine.

Les textes qui suivent (d'autres viendront) concernent quatre des films présentés à cette semaine.



Dora et la Lanterne magique (P. Kané)

Dora et la lanterne magique. Dora est une petite fille, la petite fille de toutes les aventures enfantines, perverses et logiques (Sophie, Alice, le petit Hans, etc.). Et la lanterne magique ? La lanterne magique, bien sûr, c'est le cinéma. Le cinéma-truquage, le cinéma-Méliès, le cinéma-magie. Non, c'est d'une véritable lanterne magique qu'il s'agit, puisque P. K. a eu l'audace de réaliser un conte de fées — de vraies fées à chapeau pointu et à baguettes magiques, aujourd'hui aussi indécentes dans les contes et les films enfantins que, selon Barthes, dans les discours de notre époque, les sentiments d'amour — mais les images que diffuse cette lanterne, images dans lesquelles Dora et son amie Valentine (qui n'est pas, elle, une petite fille) peuvent plonger comme dans la mer, ces images sont celles du cinéma, le cinéma des stock-shots, de la cinémathèque, le cinéma-Lumière et le cinéma-Koulechov. Le cinéma de P. K. n'a-t-il pas pour mot d'ordre : que Lumière serve Méliès (c'est-à-dire, puisque Lumière désignera toujours le point d'origine du cinéma, et Méliès sa perversion créatrice : que l'ancien serve le nouveau) ?

D'une certaine façon, on peut donc, nous qui ne sommes pas des enfants, lire le film de P. K. comme l'histoire de cette rencontre entre le cinéma, la merveilleuse machine, et la petite fille du pays des merveilles (c'est-à-dire, on le sait, du sens et de sa logique). Grand sujet. Rarement traité (sinon, à sa manière, par Godard depuis *A Bout de souffle*, mais pas directement).

Dans *Logique du sens*, Deleuze écrit de la petite fille, je crois, que a) elle a le sens de l'événement, b) elle comprend le stoïcisme, c) elle dégage un double incorporel. Dora n'échappe pas à la règle.

Elle possède les trois caractères, qui sont d'ailleurs trois faces du même, puisqu'avoir le sens de l'événement, c'est le rencontrer à la surface (stoïcisme), lieu des effets incorporels. C'est pourquoi P. K., avec Dora et Valentine, fait remonter tout le cinéma, des profondeurs des cinémathèques (Rudolf Valentino, Douglas Fairbanks, les multiples stock-shots du film), vers la surface du récit et de la représentation, grâce notamment au procédé du transflex, combiné au champ-contrechamp, secrets visibles — non-secrets de surface — de la « lanterne magique ». D'où la perversion constante de la profondeur de champ dans le film, par exemple le désaveu de la fausse profondeur du *désert* dans la belle séquence du harem (la plus systématique quant à cet aspect, et l'une des meilleures). Le désir de Valentine est de s'enfoncer dans le désert avec Rudolf, ou dans le foin avec Zorro, mais cette illusion de profondeur et de rêve se révèle vite décevante, Rudolf est ennuyeux et « bizarre » (pervers ?), Zorro n'est que Zorrito, dictateur au petit pied (ou « à petit pied » comme elle prononce) de Piedra Feliz. C'est Dora qui comprend l'événement, en le suivant en surface, pour débrouiller son énigme, d'ogres en hobbits, de poneys parlant irlandais (avec la voix de Serge Daney) en émirs de Baraka. Les « méchants » du film, Saint-Ouen, les gangsters idiots, le vieux savant, ce sont les hommes du ressentiment, les mauvais spectateurs et les mauvais critiques, les hommes du mauvais désir : parce qu'ils ont du ressentiment envers les simulacres, comme le gangster qui s'aperçoit que les fruits qu'il s'apprête à savourer sont en caoutchouc, comme Saint-Ouen qui voudrait en finir avec le tiercé et la fête de l'Huma, ou comme le vieux savant qui ne sait pas déchiffrer les énigmes, mais voudrait profiter crapuleusement de l'invention que Dora, en les résolvant, lui livre.

On comprend donc que *Dora et la lanterne magique*, qui ne paraîtra puéril qu'aux imbéciles (sans doute s'en trouvera-t-il, comme devant toute œuvre vraiment originale), s'il est un « film pour enfants », l'est en toute rigueur, c'est-à-dire avec le sérieux et l'humour qui conviennent à qui sait déchiffrer les énigmes — produire le sens — que ces énigmes s'agencent de combinaisons de lettres ou de fragments de films, soient du langage ou bien du cinéma : la petite fille, le pervers et l'artiste.

Pascal BONITZER

Underground (E. de Antonio)

Je voudrais simplement greffer quelques réflexions sur le film dont notre ami Louis Marcorelles a déjà parlé (Entretien avec Emile de Antonio. *Cahiers* 272).

Il y a dans *Underground* trois sortes d'images.

1) celles où l'on voit les militants du groupe Weather-Underground, filmés, pour des raisons évidentes de sécurité, *de dos* — dos bavards, puisque c'est pour épouser leur discours que le film s'est fait.
2) celles où l'on voit l'équipe filmante, réduite à trois personnes (Emile de Antonio, Haskell Wexler, Mary Lampson) qui s'auto-filme *de face* — faces silencieuses, visages muets et attentifs, puisqu'ils ne sont là, eux et leurs « questions », que pour permettre aux réponses d'avoir lieu.
3) de la troisième sorte d'images — les stock-shots — je parlerai plus loin.

Les deux premières sortes d'images déterminent un *dispositif*. Ce dispositif est exactement l'inverse de celui qui se met en place dans un interview moyen (style T.V.) où ceux qui parlent sont de face et ceux qui posent les questions soit off, soit de dos, soit encore en amorce. Autre différence : dans le jeu questions/réponses (l'interview) tel qu'il ronronne habituellement, une certaine recherche de la vérité est *simulée* et le plus souvent obtenue sous forme d'« effets de réel », c'est-à-dire du leurre d'un gain d'intensité que produit le dispositif même et qui ne renvoie qu'à lui (et très rarement à ceux qui passent par ce dispositif, s'y prêtent ou s'y trouvent piégés).

Rien de tel dans *Underground* où de Antonio, Wexler et Lampson mettent leur caméra (et leur métier) au service de militants et n'attendent de l'enregistrement de leur discours aucune autre vérité que celle supposée à ce discours. Ils n'assumeront rien de ce que ce dispositif produit *néanmoins* : effets de troisième sens, nés de ces « dos qui parlent » ou de l'énigme des « visages qui écoutent »[1].

Dispositif qui serait angoissant (à cause de la perte de tout référentiel) s'il n'y avait justement une troisième sorte d'images — les documents d'archives, plans stockés, *stock-shots* — pour venir opportunément authentifier et verrouiller le tout. Stock-shots où se lisent à la fois les traces dans les media de l'existence du groupe et de ses membres et celles de l'histoire, plus vaste, des mouvements de contestation aux U.S.A. depuis

dix ans et plus : mouvements noirs, mouvements radicaux blancs etc.[2]

Il y a (par exemple) un moment très fort dans le défilé de ces stocks-shots : un discours où Malcom X dit ce qu'un leader de masse peut dire de plus cru et de moins mensonger à ceux qu'il influence : *I don't want you to do things that you would not have done anyway* (je cite de mémoire : je ne veux pas vous faire faire des choses que vous n'auriez, de toutes façons, pas faites).

Ce plan d'archive garde par devers lui une grande puissance d'émotion, une *stock-emotion* en quelque sorte. Mêlée à cette stock-emotion, une question ne cessait pourtant de me hanter : quel est — *dans le film intitulé « Underground »* — le statut d'une telle image ? A quoi la référer ? Plusieurs lectures s'offrent :

1) C'est un emblème, un poster, qui actualise le mythe de Malcom X.
2) C'est un indice chronologique. Il sert aujourd'hui à situer l'époque dont on parle (« c'était l'époque où Malcom X faisait ce genre de discours »).
3) C'est un moyen d'indiquer l'accord, ou la sympathie, ou l'admiration des Weather-Underground pour les positions politiques de Malcom X (et de poser du même coup le problème de la convergence des luttes).
4) C'est, plus simplement, parce qu'ils étaient là, ce soir là, dans la salle où le discours fut prononcé...

Rien dans le film ne permet de trancher. Si bien que je me demande si l'émotion — la stock-emotion — ne viendrait pas de cette indétermination même qui me permet soudain de m'arrimer directement à cette image et d'oublier ce qu'elle a signifié pour l'autre et comment elle l'a affecté (l'autre, c'est ici, aussi bien de Antonio que les Weather-Underground) ? L'émotion ne vient-elle pas de ce qu'à ce moment précis, le contrat implicite qui me lie à celui qui a fait le film (celui qui me dit : tu veux regarder ? eh bien vois cela — *cela que j'ai choisi pour toi)* est délié et que je suis rendu à ma liberté d'avoir avec cette image de Malcom X un rapport direct, duel, *imaginaire* justement (ce n'est pas hasard si c'est l'image érigée d'un leader qui interpelle) ? C'est là une question très vaste, à poser à tout film, et surtout aux films militants.

Car par rapport au dispositif que j'ai décrit plus haut (le face à face inversé) les stocks-shots jouent toujours dans *Underground* un rôle que je qualifierai de *couverture*. Dans au moins quatre sens du terme :
— sens militaire : le tir de barrage des stocks-shots couvre l'assaut de quelques-uns: la pratique des Weather-Underground n'est pas tant référée à ses conditions actuelles de possibilités (ou d'impossibilité) mais à une imagerie nostalgique. Qui se souvient aujourd'hui des « Jours de rage » ?
— sens financier : couverture bancaire. Les stocks-shots (il y a eu des luttes) cautionnent le présent (il y aurait des luttes).
— sens journalistique : couverture au sens d'image de marque, la « une » d'un journal ou d'un magazine.
— expression populaire : tirer la couverture à soi.

Quand donc commencera-t-on à faire jouer aux documents d'archive un autre rôle que celui de « caution » ?

Serge DANEY.

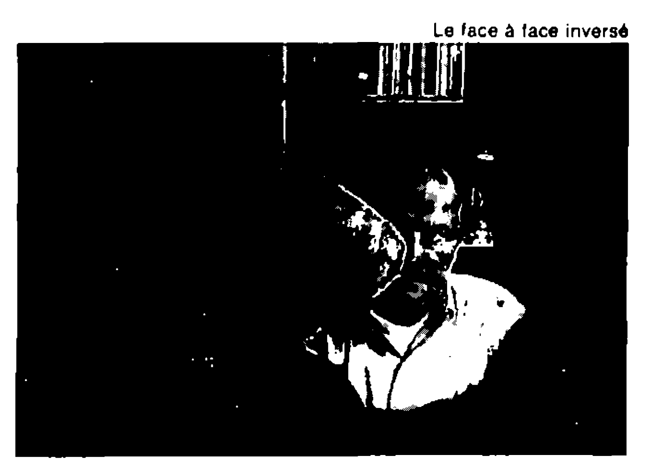
1. La neutralité de de Antonio est toute relative. Dans l'entretien qu'il donne à Marcorelles (p. 39), il tient ces propos étonnants. « *Ce que nous ignorions, c'est qu'ils ne s'interrompent jamais les uns les autres. Aussi, quand nous commençâmes à filmer, c'était très étrange. J'ai dit quelque chose comme : « Dites nous un peu de quoi il s'agit » et quelqu'un se mit à parler et personne ne lui coupa la parole. Haskell et moi, nous nous regardâmes : quelque chose n'allait pas. Même chose avec la seconde bobine. Je leur dis : je ne comprends pas ce qui se passe. Alors ils nous dirent que c'était un principe qu'ils avaient de ne jamais s'interrompre les uns les autres ; quand ils prennent une décision collective, une personne parle jusqu'à ce qu'elle ait fini, puis une autre, puis une autre. Alors je leur dis qu'on ne pouvait pas faire un film comme ça, qu'il fallait procéder différemment. Et on a changé.* »

Il s'agit de faire en sorte que ce self-portrait de militants extrémistes soit, pour les spectateurs américains, crédible. Et qu'il se conforme pour cela à un certain type de débat où l'on dit volontiers « je » et où on se coupe la parole. Il y a là plus qu'une intervention: un tour de passe-passe. Mais pas tant parce que de Antonio leur demande de « parler autrement » que parce qu'il ne nous permet pas de deviner (sauf si on lui pose la question) qu'il le fait.

2. La familiarité des américains avec les media, la confiance qu'ils leur témoignent (cf *Network* ou *All the president's men*) est telle qu'ils y ont recours quand bien même ils les mettent en cause. Comme c'est plutôt le contraire en Europe, il se produit des malentendus.

1) Il faut *avant tout* de la patience, de la ruse et du courage à de Antonio (ou à Cinda Firestone montant *Attica*) pour réunir les documents dont ils ont besoin pour leur cause. Ils savent que ces documents existent quelque part. Du coup, les Américains sont, dans l'enquête méticuleuse et dénonciatrice cent fois plus efficaces que les Italiens (qui ont tendance à métaphoriser le tout) et mille fois plus que les Français (qui sont là-dessus d'une mollesse étriquée). C'est vrai : un *Hearts and minds*, un *Attica* sont impensables en France. Et c'est bien dommage.

Le face à face inversé



2) Mais il s'ensuit — du fait même de cette confiance et de cette familiarité — une confusion entre *archives* et *mémoire*. Ce n'est pas parce que les T.V. américaines ont en stock — parmi des milliards d'autres — des images des « Jours de rage » pour que ces jours soient vivants dans la mémoire de ceux qui luttent ou qui résistent *aujourd'hui* en Amérique. Depuis longtemps déjà, l'archivage impersonnel des blockhaus excède et décourage l'archivage personnel d'une mémoire. Les media rendent amnésique. C'est pour cette raison que nous aimions *Milestones* : on y partait des corps singuliers et de ce qu'ils avaient engrangé de mémoire (mais aussi d'oubli : l'oubli aussi est utile) et non pas de la certitude de la présence — quelque part — d'un stock d'images authentifiantes. C'est en ce sens là que nous préférons *Milestones* à *Underground* et *Underground* à *Portugal*, le film que R. Kramer et P. Spinelli ont monté sur le Portugal de l'après-25 avril et où ils ont voulu, brûlant d'innombrables étapes, court-circuiter les deux moments : celui de l'archivage et celui de la mémoire. (Mais de *Portugal*, il faudra reparler).

Le printemps (J. Van der Keuken)

« Ce que je veux dire, c'est que l'image filmée, telle que j'essaie de la faire, c'est plutôt une collision entre le champ du réel et l'énergie que je mets à l'explorer. C'est actif, agressif. Quelque part, à mi-chemin, on trouve un point fort et c'est également l'image filmée ». (Van der Keuken.).

Dans cette recherche du « point fort », Johan Van der Keuken, déjà auteur d'un tryptique Nord/Sud (présenté en 1976 à la Semaine des Cahiers et composé de *Diary*, *The white castle* et *The new ice-age)*, est amené à susciter une *tension*, tension entre le filmeur et les lieux où il opère (d'où son nom d'*opérateur*), tension entre divers blocs filmiques, prélevés ça (au Nord, riche et blanc) et là (au Sud, pauvre et non-blanc).

Dans *Le printemps (Voorjaar)*, les blocs mis en jeu sont prélevés sur un seul continent : l'Europe occidentale, et même extrême-occidentale, de 1975, atteinte par la crise économique, inquiète, sans perspectives. Amsterdam : on voit un ouvrier hollandais mis au chômage (il est chez lui, en famille, et il le vit mal, comme une totale dépossession : « on ne se sent plus un homme » dit-il quand il envisage la possibilité que ce soit sa femme qui ramène l'argent du ménage). Paris : on voit un intellectuel, seul ou presque, expliquer assez gaiement le pourquoi de la crise. Amsterdam : on voit un retraité retracer l'histoire d'une petite île, menacée par la spéculation foncière et qu'une lutte de quartier a sauvée. Francfort : on voit une jeune allemande, chez elle, écouter devant nous une bande magnétique où son père raconte son passé de communiste allemand, c'est-à-dire d'opprimé, puis nous expliquer qu'elle est victime, à son tour, du *Berufsverbot* (interdiction professionnelle), ce qu'elle vit mal. Amsterdam : un jour de la vie d'un ouvrier d'usine.

A la différence du tryptique Nord/Sud (où l'on jouait nécessairement sur des effets d'exotisme), *Le printemps*, cherche au sein d'un référent plus restreint — l'Europe — le point commun à ces cinq blocs. Or, ce point commun, le « point fort » du Capital, concerne l'espace. *L'espace se raréfie*, voilà ce qui hante Van der Keuken. L'effet le plus tangible de développement du Capital, c'est qu'il impose à tous de se sentir *ici* joués dans un *ailleurs* qu'ils ne maîtrisent absolument pas. Fortini : « Vous n'êtes pas où arrive ce qui décide de votre destin ». Quand l'ouvrier chômeur analyse son licenciement, il sait très bien qu'il y a quelque part dans le monde, dans un autre espace, d'autres ouvriers, sous-payés (à Macao ou ailleurs) qui font *son* travail (il est donc deux fois remplacé, par sa femme chez lui et par un ouvrier chinois qu'il ne verra jamais). La question de l'ici et de l'ailleurs, ce n'est pas Godard qui l'invente pour faire de la peine à Hennebelle, c'est le Capital qui l'impose. A une différence près, mais décisive : le Capital ignore le ET. Il éventre un espace d'un autre, les enchevêtre, parasite l'un par l'autre. C'est là la base de tout racisme : non qu'il y ait un *autre*, mais qu'il n'y ait pas le ET pour le penser (c'est ainsi qu'on dresse les ouvriers européens contre les immigrés). Le Capital des-affecte tous les espaces en criant très fort à la communication (idéologie du « contact »).

Si l'espace se raréfie, si la géographie est enfin en passe de se politiser — cf : la revue *Hérodote* — si on peut dire révolue l'époque où, contre l'histoire, domaine de la dure loi du devenir et de la mort, se perpétuait une géographie perverse où la démultiplication du même permettait l'immortalité et l'utopie, c'est bien le moins qu'un cinéaste-voyageur (comme l'est Van der Keuken, comme le sont J.-M. S. et J.-L. G.), homme des frontières et des seuils, soit conscient de ce qu'il fait quand il *s'ajoute* (« actif, agressif ») à ce qu'il filme. Qu'il inscrive quelque part qu'il est, au cœur de ces espaces menacés, hantés, comme un passager (un corps et pas seulement un œil) *clandestin*.

Quelque chose m'a toujours frappé dans les films qui montraient — documentaire ou fiction, c'est égal — le travail à la chaîne. De Karmitz (*Camarades*) à Petri (*La classe ouvrière va au paradis*),



L'ouvrier métallurgiste Jan van Haagen

aucun cinéaste ne se refusait le plaisir (et la facilité) de glisser le long des espaces libres, dégagés, de l'usine, travées, couloirs, où l'on imagine que circulent, les mains et le chronomètre derrière le dos, ceux qui surveillent le travail. Dans *Leçons de choses* (deuxième programme de *Sur et sous la communication*), on voit brièvement un de ces plans — trouvables aussi bien dans le film industriel que dans la fiction de gauche — où une caméra glisse fluidement le long des ouvriers comme dans un couloir marienbadien. Cette image est aussitôt dénoncée comme appartenant à un « film porno ». Ce qu'elle est, en effet. C'est que la caméra est alors, à ce moment précis, au lieu même de la pornographie : *au lieu d'où l'on évalue les performances et d'où l'on surveille les défaillances — ou les sabotages.*

Il y a là quelque chose de très important, sur lequel il faudra revenir (à supposer qu'on parle un jour de ce qui, dans le cinéma, est pornographique). Je le formulerai pour l'instant sous une forme très simple : *la caméra occupe une place qui pourrait toujours être la place de quelqu'un dans le film.* La caméra qui travellingue comme une folle le long des ouvriers est à la place du contremaître (bien sûr, elle ne s'y réduit pas et il n'est pas exclu qu'on puisse, de cette position, pour jouer la subvertir). La caméra qui glisse entre les travées d'une salle de classe est à la place du pion ou du prof. Dans *Histoire de ballon* d'Ivens et Loridan, la caméra est presque toujours face aux élèves, ce devant quoi ils comparaissent, comme aujourd'hui Ivens et Loridan sont avec Hua et contre la « bande des quatre ». Autrement dit : quand l'espace est raréfié au point que la circulation en est totalement réglementée et codée dans le réel, comment croire qu'au cinéma (malgré l'inépuisable espace off) on puisse se dispenser d'en tenir compte dans l'opération même du tournage (« actif, agressif ») ?

Moraliste, comme tous les cinéastes qui aujourd'hui (nous) importent, Van der Keuken ne peut être soupçonné d'ignorer cette question. Preuve en est, par exemple, l'étonnante fin du premier bloc où l'on voit ce dont l'ouvrier au chômage parlait : l'accélération des cadences dans l'industrie textile, autrement dit : comment faire un pantalon en moins de 22 minutes ? La façon dont le caméraman Van der Keuken passe d'une ouvrière à l'autre, par brusques mouvements, qui ne sont ni des nouveaux cadrages, ni des recadrages, mais comme des *reflexes* où se lit l'accablement, la claustrophobie, l'horreur (un peu de la même manière que dans les non-raccords constants du film de Dwoskin *Behindert*). Il y a là une façon de ne pas être « à la bonne place », de sortir de la pornographie (et d'affronter l'obscénité, ce qui est très différent), une manière pour la caméra de se cogner à ce qu'elle filme.

Serge DANEY

Deux fois (J. Raynal)

1. *(Approximatif et incomplet) Résumé/Inventaire.* Elle annonce au spectateur le contenu (à venir) du film tout en mangeant fébrilement de la salade et en regardant, affolée, à droite et à gauche du cadre. On voit une petite fille dans un train. Un miroir nous regarde. Dans une pharmacie surexposée, une même scène se répète. Une femme court. Ses cheveux au vent, le film est muet. La ville. Les gens surgissent comme chez Lumière. Un homme sort du brouillard. Un homme se regarde et nous regarde. Elle est assise dans un coin, elle fait pipi à travers ses collants noirs. Substitutions. Lectures. Grimaces.[1]

2. *Historiques.* Etonnante aventure que celle de ce film. Produit au (tout) début des années 70 de manière (franc) mécénique par Silvina Boissonas (laquelle, riche et jeune héritière, produisit, à la même époque, sous couvert des productions *Zanzibar*, les films de Patrick Deval, Serge Bard, Philippe Garrel, ainsi qu'un film réalisé par elle-même — *Un Film* — à ce jour resté pratiquement invisible et qui risque bien de devenir mythique si cela continue)[2]. Réalisé par une (ex) « plus jeune monteuse de France » sur un pari (un a-priori terriblement terroriste pour l'époque) : faire un film — le contraire en somme de ce qu'elle avait, à longueur d'année, l'habitude et le devoir de faire — où il n'y ait pratiquement pas de montage.

Le pari fut tenu : une trentaine de plans, de rares paroles[3]. Mais tout cela ne mériterait pas d'être conté si *Deux Fois* n'était le film que c'est : une des œuvres — et je pèse mes mots en ces temps d'inflation verbale — les plus fortes et, dans le même temps, les plus énigmatiques qu'il soit donné de voir.

3. *Inflations.* Plus précisément : un film qui ne se résume pas, un film qui se volatilise une fois la projection terminée, un film qui est impossible de fixer dans la mémoire, un film qui n'*existe* pas[4]. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire qu'il existe des films (leur existence, matérielle s'entend, est bien la seule certitude qu'on peut avoir sur leur compte) qui n'existent pas, du moins qui n'existent pas comme les autres : quand on les voit, on ne les voit pas vraiment puisque l'on passe une bonne partie du temps à se demander si l'on voit bien ce que l'on est en train de voir, ce qui est le signe qu'on les voit mal et qu'on cherche — déjà — autre chose qui n'y est pas — qui manque — autre chose que dès lors on ne parviendra plus à détacher de ce qu'on a effectivement vu. Dans le souvenir, ces films se présentent comme des fragments, précis, et ses impressions, fortes mais — forcément — vagues. Que se passe-t-il si, d'aventure, par curiosité ou passion, on décide d'aller y voir de plus près, si l'on voit ces films *deux fois* ? Il ne se passe rien. En fait, cela recommence comme avant, quelquefois cela recommence mieux. Ce qui était sur l'écran y est encore à la seconde vision, ce qui n'y était pas n'y est pas plus, mais accompagne toujours aussi obstinément le film. Une preuve supplémentaire qu'il n'y a pas de *deuxième fois*, que tout se joue dans la *première*. Tout est dit dès la première fois — dès la première *prise* — mais on sait que ce qui commence par « il était une fois » n'a ni fin ni commencement ou, si l'on préfère, ne demande qu'à se raconter une fois de plus.

4. *Généralités.* Essayons d'expliquer. Dans les films de Fritz Lang (pour prendre un exemple classique) il y a — comme dans les films de n'importe qui — ceux dont on se souvient, qui marquent, et ceux qu'on a oubliés. *Cloak and Dagger (Cape et Poignard)* est un de ceux que j'avais oubliés. En le revoyant récemment à la télévision on pouvait comprendre pourquoi ce film était « oubliable » — plutôt : on pouvait éprouver qu'il s'oubliait, s'effaçait, littéralement *à vue d'œil* — tout en le trouvant — en le ressentant — plus étonnant que beaucoup de ses autres films « inoubliables ». Comment un film qui s'efface lui même peut-il donner cette féroce envie d'effacer les autres, cette envie de le proclamer plus beau, plus fort, plus attachant ? Jean-Claude Biette par exemple qui est un cinéaste de l'ineffable — de ce qui n'arrive pas à se décrire — a une bien singulière façon de répondre quand on le questionne sur le sens — caché — d'une séquence d'un de ses films : il décrit minutieusement ce qui s'est passé — donc ce qu'on a vu, ce qu'on a pu voir — sur l'écran. « Le mystère demeure ». Ce sont là des films qui se réduisent exclusivement à ce qu'on en aperçoit sur l'écran (il n'y a pas de dehors, rien n'existe que ce qui est effectivement filmé, montré, vu). L'opacité de tels films fait que l'imagination se charge de les travestir. Ils s'en retrouvent métamorphosés, recouverts, brouillés. Ces films défient la mémoire et dans le même temps s'intègrent à nos souvenirs : quelques images de plus, oubliées, refoulées, qui se chargeront de ressortir, comme si nous les avions bel et bien vécues — mais n'est-ce pas là la vérité ? —,de notre propre passé.

5. *Trois fois.* Il m'aura fallu trois projections — étalées sur plusieurs années — pour accepter de ne rien comprendre à *Deux Fois*. Sauf peut-être ceci : l'impression — rare, extraordinaire — que quelque chose est montré pour la première fois ne se rencontre que dans les films comme celui de Raynal

qui fonctionnent sur le mode du « il est une fois et c'est tout ». Ici ce n'est pas tant la femme que l'on n'a jamais vue comme ça mais l'homme : quand il s'expose à la caméra sous toutes ses faces et facettes, il est plus nu que jamais sans cesser pour autant, par mille ruses et manières, de se faire une beauté (à l'image du diable), de se faire le seul maquillage dont *elle* supporte qu'il se pare, de se faire le visage — et le corps — qu'elle *envie*, qu'elle a envie de lui voir.

Deux précisions encore : 1) le film appartient, pour une bonne part, à ce qui a été nommé « underground » et qui recouvre un tel bazar (on peut y inclure Akerman autant que Warhol, Rainer, Moullet et Dwoskin) qu'il faudra bien que nous nous décidions à en explorer plus avant les sous-sols.

2. *Deux fois* est un des films les plus précis sur la paranoïa. Le voir est (aussi) une expérience traumatisante. Les yeux (invisibles bien sûr) qui surveillent et traquent la jeune femme (sans lui laisser une seconde de répit ça crépite) *nos yeux, donc, nous regardent.*

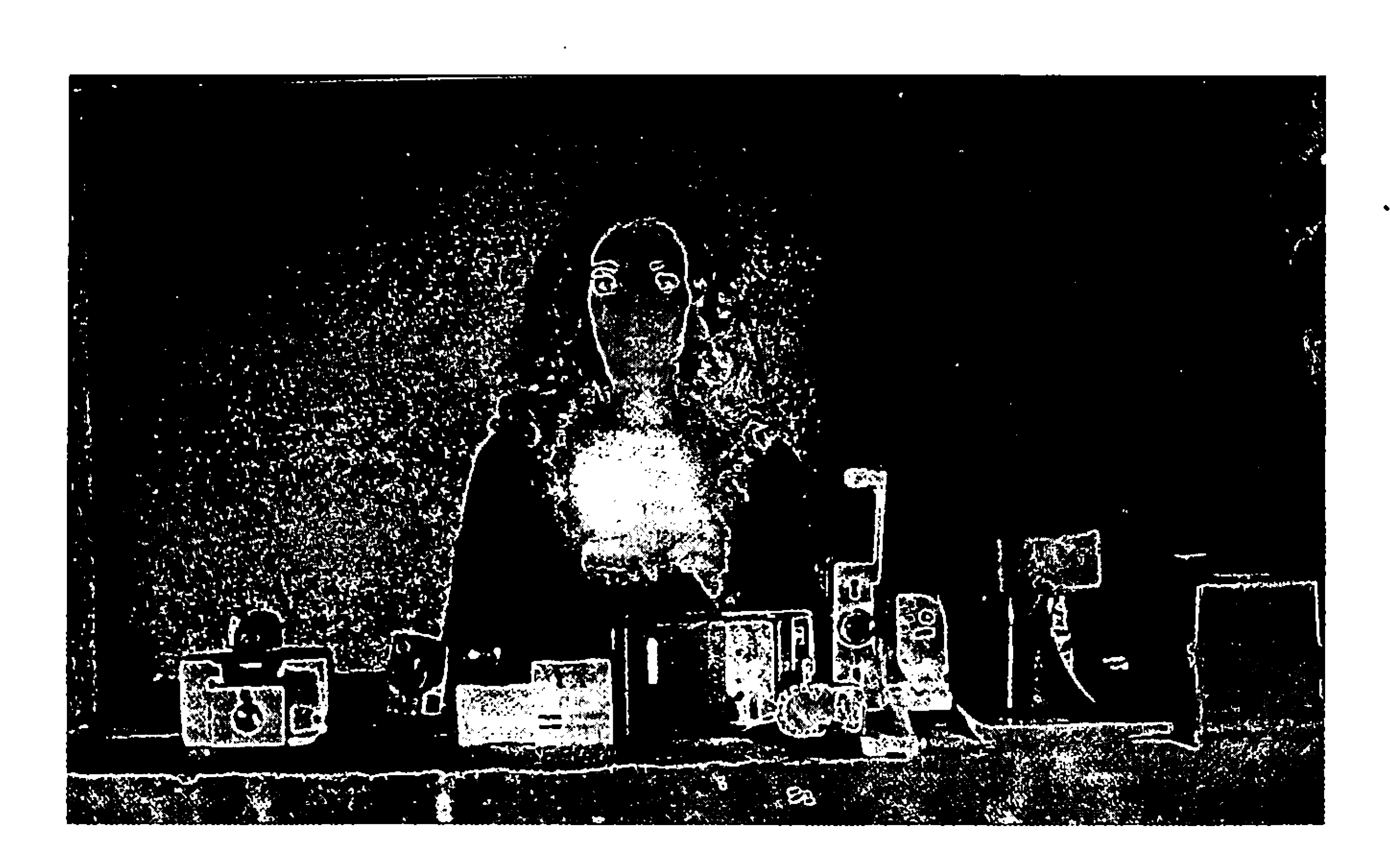
Louis SKORECKI

1. Une revue américaine *Camera Obscura* vient de consacrer une bonne partie — passionnante, mais le reste ne l'est pas moins — de son premier numéro à *Deux Fois*. C'est à eux — elles, plutôt — que je dois de pouvoir restituer presque chronologiquement quelques-uns des fragments de ce film. On trouvera dans cette revue une description détaillée des 32 « segments » qui constituent *Deux Fois* ainsi qu'un résumé photographique. (Pour les références sur C.O. consulter la pub parue dans notre n° 275).

2. Je ne sais s'il existe une copie d'*Un Film* et si on peut encore le voir. En ce qui concerne le film de Jacky Raynal, il est maintenant possible de se le procurer puisqu'il figure — depuis peu — au catalogue de la *Coopérative des Cinéastes*. (cf. Cahiers n° 273 et 274).

3. L'aventure ne s'arrête pas là. Le film obtient en 1972 le grand prix du festival de Toulon/Hyères. Depuis, et malgré cette récompense, personne n'a eu le courage de le distribuer. Il aura donc fallu, en dépit de nombreux enthousiasmes, près de sept ans pour que, à la faveur de cette *Semaine des Cahiers*, *Deux Fois* commence, timidement, à être vu.

4. Il convient de ne pas confondre l'inventaire qui commence cet article avec un résumé : c'est une série d'impressions destinées à faire bloc, à indiquer que la structure du film est celle du catalogue. Le film lui-même — on ne le dira jamais assez — est ailleurs, taillé dans la pellicule.



le corps de la mère amérique

par
Pierre Rottenberg

I. Lenny

Vu hier soir le très beau **Lenny** avec Dustin Hofmann, très beau film qui passe actuellement à la Boîte à films vers Porte Maillot. Film shakespearien. Même trajet que dans ce qui se produit constamment pour le cinéma américain, mais encore plus tendu, plus directement affronté au Pouvoir (une fois encore c'est **la Question**). Donc dans ce film il est question de l'Obscène, de l'Obscénité. Le personnage joué remarquablement par Dustin Hoffmann présente des numéros « de cabaret » si l'on peut dire devant un public qui représente, bien entendu, une classe — et tout cela se termine mal, par les Procès d'abord, la Mort ensuite.

J'étais frappé hier soir par cette évidence — que le cinéma américain reprend sans cesse **le même film**, avec des acuités quelque peu différentes ; en tout cas, par exemple toute la partie vers la fin se déroulant entre Dustin Hoffmann et le Juge me faisait penser aux scènes du **Parc de la Punition**, à beaucoup d'autres scènes dans des films un peu « moins bons » peut-être mais ayant cette qualité d'acuité pour montrer le frappement, le clivage entre Institutions et Langage.

D'autre part le film suit tout un tracé — du rapport **à la mère.** D'ascendance juive. Significativement, après son divorce, les numéros de Dustin Hoffmann sont présentés accompagnés de la présence très importante de la Mère. Donc on trouve avec ce film la démonstration de l'application de l'Humour corrosif juif par rapport aux Institutions, et bien entendu c'est une « Course à la Mort » qui se déroule alors entre les deux. Toute une longue première partie décrit les rapports de couple — la seconde partie, avec l'évolution finale, montrant le couple séparé, rapproché dans la séparation (la drogue, la prison pour la femme ; les procès, la mort pour l'homme). Il y a dans ce film de grands moments du langage parlé, justement ce qu'on pourrait nommer : la Déconstruction de l'Institution langage, et cela touche aussi bien au racisme qu'au conformisme sexuel. Voici une société et ses graffitis sociaux, par la force d'impact de cette marginalité. Tout à fait à la fin du film Dustin Hoffmann crie significativement : « Vous avez besoin de moi ! Ne m'enlevez pas mes mots ! Les marginaux vous sont nécessaires ! »

La Muleta est là quelque part tendue, avec la Mise à Mort.

La Mère (Juive par conséquent) — raconte, à plusieurs reprises, dans les intervalles, et il est clair que tout **le tracé filmique** n'est autre, simultanément, que les contenus et formes maternels. Obscénité qui vient donc de la Mère elle-même, le dérobement par rapport à cela étant le fait (y compris biblique, cela est dit) des hommes tassés à l'intérieur des Institutions. On pense au rapport qui accompagne Jules Vallès dans toute son action pendant la Commune de Paris. **La Raison** qui cherche de manière tenace à se dire rencontre le refoulement, le premier geste qui a servi historiquement à refouler la Femme en tant qu'obscénité pour mettre en place des Institutions-Totem

Sonnet XLIII Shakespeare. **« Quand je cille mes yeux, alors mes yeux voient mieux, surtout le jour ils voient choses non absorbées ; mais quand je dors en rêve ils regardent vers toi, et brillant sombres sont conduits brillants dans le sombre »**, film shakespearien, lutte de la Lumière /Obscurité. C'est le soir, dans la nuit, que Dustin Hoffmann présente ses numéros parlés. Toute la question est dans cet éclat parlé (ou bien éclat écrit) comme du temps de Shakespeare, lorsqu'il écrivait par exemple dans **Hamlet. « Je connais ce seigneur, je l'ai vu hier, ou bien l'autre jour, ou à telle date ou telle autre, avec un tel ou un tel, et comme vous disiez il jouait, ou il était ivre dans une beuverie, ou à se disputer au jeu de paume et, qui sait, je l'ai vu entrer dans un de ces lieux... comme nous dirions : un bordel. Comprenez-vous, maintenant ? »**

Il est clair que si ce film a comme tracé les contenus/formes du corps maternel juif, d'autre part l'absence du Père est vivement peinte, on peut dire dans l'aura de cette lumière/obscurité. Il est possible, à propos de ce film, de reprendre tout un passage de **Hamlet** — le discours du Spectre. **« Je suis l'esprit de ton père, condamné pour un certain temps à errer la nuit et à jeûner le jour dans la prison des flammes tant que les noires fautes de ma vie ne seront pas consumées. »** Le discours du Spectre, discours spectral, ce sera le discours des Institutions, effectivement « condamné à errer la nuit ». Comme la suite du texte shakespearien en porte la marque : « Si je n'étais astreint à ne pas dévoiler les secrets de ma geôle, je pourrais te faire un récit dont le moindre mot déchirerait ton âme, glacerait ton jeune sang, arracherait tes yeux comme deux étoiles à leur orbite, et déferait tes boucles et tes tresses, dressant séparément chaque cheveu comme un piquant de l'inquiet porc-épic. **Mais le savoir de l'éternel est refusé aux oreilles de chair et de sang. »** Et même, dans la traduction de Yves Bonnefoy, ainsi qu'il le mentionne, il serait possible de faire une approche linguistique plus précise du terme « éternel » à lire dans le sens du **blason de l'éternel.** Une société blasonnée dans ses Institutions s'accroche à ses croyances (le « jeûne », les « fautes », le rêve de torture, le « savoir éternel »). Bien entendu, en raison de l'ascendance juive, il serait intéressant d'étudier le mouvement de balancier entre le **Jeûne** effectif, les numéros de Dustin Hoffmann comme pratique du jeûne suivant le rituel juif hérité de la Mère et, d'autre part, la totalisation vide de sens de la société comme Institution en tant que prétention à la pratique du Jeûne : « Je suis l'esprit de ton père » etc. De plus — la drogue, la prison, les procès, enfin la mort sont bien autant de moments d'un tel Jeûne, autrement dit plus proche d'une réalité religieuse que n'importe quelle formulation tassée sur elle-même. **Blasons d'un corps** — la drogue, la sexualité, le parlé, la forme dansée — il y a Déluge, Peste comme l'écrit Jean-Louis Schefer. « Il s'agit d'une peinture relativement **obscène,** du simple fait qu'elle ne participe pas du théâtre figuratif » (la peinture d'Uccello) « peinture d'une grande pâleur (un arc tenu entre Dante et Vico) ». Nous trouvons, avec **Lenny,** une reprise ou un prolongement de ce qu'écrit Jean-Louis Schefer. « Le corps y est obscène parce qu'il est (avec tout ce que cela suppose ou doit impliquer quant à l'histoire de la peinture) pré-théâtral ou plus simplement non théâtral. »

Précisément **Lenny** est l'un de ces films ou dispositifs pré-théâtraux dans le sens interrogé par Jean-Louis Schefer. Le cabaret sur la scène duquel se produit Dustin Hoffmann est bien l'un de ces « théâtres » qu'il faut détruire comme à l'époque de la peste. « Je repense, écrit Jean-Louis Schefer, au passage de Saint Augustin cité chez Artaud où Scipion Nasica déclare étrangement qu'**à l'époque de la peste** il faut détruire les théâtres, comme si le corps était saisi d'une autre **urgence,** littéralement d'une tout autre brûlure qui l'empêchait de **faire scène** : pas d'unité scénique, pas d'organisation scénographique dans cette arrière-pesée sur le corps. Ici, plus étrangement, **il fait foule.** » Il est clair que l'arc, comme écrit Jean-Louis Schefer, tendu entre Dustin Hoffmann et les Institutions garde toute la vigration de la peur ancestrale du **Déluge**. Ce n'est pas hasard si toute la fin du film, qui emportera Dustin Hoffmann jusque dans la Mort, porte sur l'Obscénité **en rapport** avec la question homosexuelle : la pratique homosexuelle de la Police, des Institutions. « Uccello s'en fiche, se fait piper par un moine joufflu, défèque sur sa gueule, déglutine, reprend violence » écrit Jean-Louis Schefer.

Qui a été, primitivement, spectral ? Eu égard,
Des formes, comme l'écrit Bonnefoy, des formes seulement désirées dans leur réalité de formes, la forte amplitude ; comment lire tout ce remarquable travail d'Yves Bonnefoy (traduction, présentation, et maintenant ses deux livres au Mercure de France où éclate une passion).

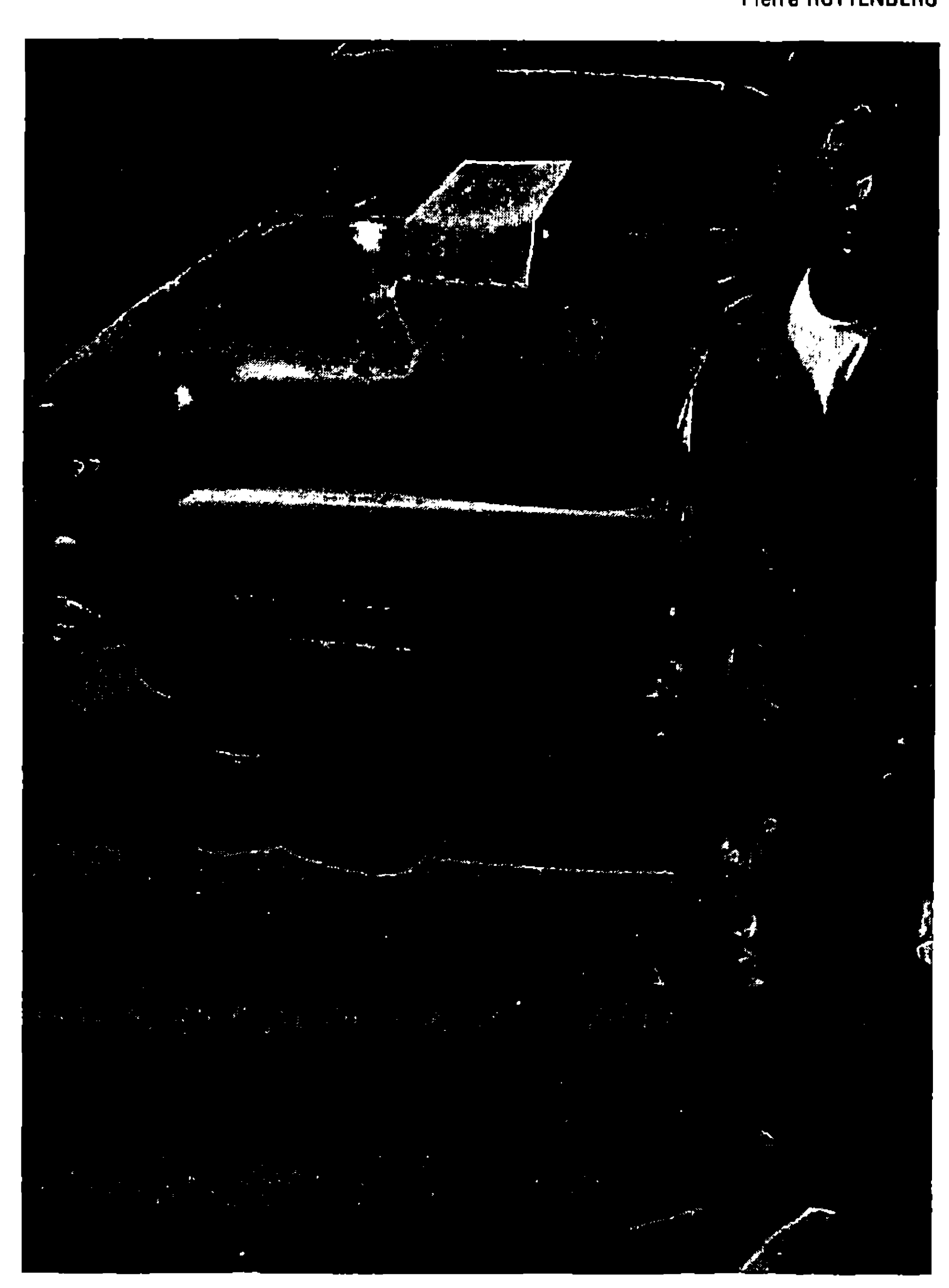
2. J.-G. Ballard

J.-G. Ballard décrit dans **La Foire aux atrocités** (Editions Champ Libre 1976) tout un rapport à l'image cinématographique. « Deux films surtout firent l'objet d'analyses poussées : (1) Une séquence en montage utilisant les visages de : (a) Madame Ky, (b) Jeanne Moreau, (c) Jacqueline Kennedy (pendant que Johnson prêtait serment) ». Dans **L'Ile de Béton,** autre livre de Ballard, un même/et autre rapport se situe avec l'automobile, plus précisément dans les suites d'un accident d'automobile : « A peine blessé après avoir frôlé la mort, Maitland demeura prostré sur le volant ; ses vêtements saupoudrés de morceaux de verre étincelaient comme un habit de lumière. » Chez Ballard l'accélération se trouve aussi bien dans l'espace et le temps dynamiques

du parcours automobile que dans l'espace et le temps cinématographique. « Un film d'accidents automobiles conçu comme une version cinématographique de l'ouvrage de Nader **Danger à toutes vitesses** ». Dans un même développement il s'agit de l'étude du corps morcelé (corps de la Mère) et d'un rapport à la Mort prise balistiquement. Ballard parvient à l'intérieur des processus qu'il décrit de livre en livre, que ce soit dans **Crash, IGH, L'Ile de Béton** ou **La Foire aux atrocités**, d'autres livres encore. Il y parvient en maintenant une ligne de son écriture tournée vers un réalisme, réalisme descriptif, mais dans lequel aucune description n'est indifférente, tout au contraire extrêmement motivée. Ainsi la démarche qu'il conduit par rapport à la Mort n'est nullement métaphysique mais dialectique, liée à des processus perçus, écrits. **« L'utilisation d'un procédé stroboscopique suscita quelques réactions optiques de l'assistance, et provoqua des troubles psychomoteurs, ainsi que des attaques rageuses dirigées sur les photographies accrochées aux murs du cinéma. »** Tout lecteur de **Crash** quant à sa teneur sexuelle retrouve dans **La Foire aux Atrocités** une thématique qui lie sexe et automobile. Ballard, très concrètement, écrit une sorte d'équation soit, comme nous l'avons signalé plus haut, des fragments de représentation de figurines féminines (Madame Ky, Jeanne Moreau, Jacqueline Kennedy, etc.) ou bien peut-on dire des mêmes figures mais retournées du côté de l'automobile. « Toutefois, dans l'étude réalisée avec la participation de 152 sujets, ayant tous connu au moins trois orgasmes involontaires au contact de leurs automobiles, les voitures choisies étaient, dans l'ordre de préférence : (1) une Buick Riviera, (2) une Chrysler Imperial, (3) une Chevrolet Impala. » Il ne fait pas de doute que le Corps maternel se trouve interrogé par là, il est de plus intéressant de constater comment, en quelque sorte issus de ce Corps maternel, des fragments divers sont produits. La scène alors qui se reproduit — qui n'a pour ainsi dire pas été abandonnée — n'est autre que la scène de la sortie du ventre maternel (cf. l'accident d'automobile qui débute **L'Ile de béton**). Envisagé dans ce sens, le procédé stroboscopique dont nous avons parlé c'est aussi le Corps maternel (« ... suscita quelques réactions optiques de l'assistance, et provoqua des troubles psychomoteurs »). Ou bien encore un peu plus loin dans le texte on ne peut, encore, que songer au Corps maternel, à la sortie du Corps maternel. « Par chance, on s'aperçut que le passage au ralenti de cette bande avait un effet sédatif sur l'assistance, réduisant la pression sanguine, la respiration et la tension cardiaque. » Ballard poursuit son découpage du Corps maternel comme suit : « Fragments de bouches : dans la première étude on avait découpé les photographies des trois personnalités suivantes : Madame Chiang, Elisabeth Taylor, Jacqueline Kennedy. On demanda aux malades de remplir les parties manquantes. Les parties buccales favorisèrent une concentration particulièrement grande de refoulements, d'agression et de fantasmes sexuels. » Ballard écrit concrètement, et avec une simplicité savante, comment dans un fragment de Corps maternel on trouve encore un autre fragment, il dit par là que l'agression, le refoulement, le fantasme sexuel en général porte sur le Corps maternel et qu'il y a là plusieurs miroirs emboités, mobiles. Ce Corps maternel n'est donc nullement donné comme cela une fois pour toutes — mais tout au contraire est susceptible d'être repéré suivant de multiples déplacements. **« Stimulation sexuelle au moyen de bandes d'actualités sur les atrocités : des études furent menées pour déterminer les effets de passages prolongés à la télévision montrant le supplice du Viet Cong : (a) combattants mâles, (b) femmes auxiliaires, (c) enfants, (d) blessés. »** L'extension sur l'extérieur de cette analyse des rapports au Corps maternel le présente en même temps comme une sorte de Corps dévorateur, étant donné que par là ce qui se trouve attaqué, attaqué rageusement comme écrit Ballard, c'est la répercussion sur les données génitales de base. « Dans tous les cas, on nota un accroissement notable en intensité de l'activité sexuelle, avec une emphase particulière pour les perversions orales ou anogénitales. » Une écriture comme celle de Ballard dit les relations dans lesquelles tout élément extérieur (l'automobile ou bien ici les événements d'une guerre) a son angle d'incidence sur les données génitales, lesquelles peut-on dire tournent avec de tels événements. Ballard écrit **La Foire aux Atrocités** dans une perspective qui fait penser à **Locus Solus** de Roussel. Il revient sur le thème de la « collision automobile » avec les « personnalités devenues vraiment célèbres par leur mort tragique en auto, comme James Dean, Jayne Mansfield, Albert Camus. » Il s'agit donc d'un texte-bande cinématographique reproduisant le tissu vital, ce qui fait qu'il est écrit visionné tantôt avant ou après, et que par là c'est le tissu vital y compris donc les activités génitales qui se trouve étudié. Les références culturelles portent sur Marcel Duchamp notamment (**« Une Mariée Nerveuse »**). L'écriture qui se produit là tend non pas à la synthèse mais à des dispositifs, des passages, des filtres. Précisément, il s'agit de l'ensemble des filtres, préparations chimiques dans lesquelles s'inscrit le Corps maternel, ce qui fait que l'extériorité est donnée comme aliénée (on en a eu déjà l'exemple avec les photographies de guerre), que dans cette aliénation extérieure le Corps maternel est logé, qu'il est par exemple « dans les piles d'exemplaires d'**Oggi** et **Paris-Match** » que regarde la jeune femme, telle jeune femme, n'importe quelle jeune femme. Elargissant le champ de vision.

Né en 1930 à Shangaï, de parents anglais, J.-G. Ballard vit en Chine jusqu'à l'âge de 15 ans. En 1946 il entreprend des études de médecine à Cambridge mais se tourne rapidement vers la littérature. Premier ouvrage en 1957. Il s'occupe du principal organe de la « nouvelle vague » de la science-fiction britannique. S'il y a eu le cas désormais classique de Stevenson avec son « Dr Jekyll et Mr Hyde », ou bien Edgar Poe, d'autre part aujourd'hui donc Ballard présente une version moderne du travail de la Dichotomie. Brecht écrit : « Les personnages du roman policier ne laissent pas seulement des traces dans l'âme des autres hommes, **mais aussi dans leurs corps**, et puis aussi dans la terre du jardin, dans la bibliothèque. » Ainsi en ira-t-il pour l'architecte Robert Maitland laissant, dans **L'Ile de Béton**, des traces à même la terre, à la suite de son accident d'automobile. Le **Thrill** comme l'entend Brecht est la notation de certains faits. « Pour commencer, on note certains faits. Voilà un cadavre. La montre est brisée et marque deux heures. La gouvernante a une tante en bonne santé. Le ciel était couvert cette nuit-là. Et ainsi de suite. » On ne peut donc manquer d'évoquer Jules Vallès **L'Enfant** en ce qui concerne un début considéré, donné en tant qu'évident, une évidence du Thrill lui-même.

Pierre ROTTENBERG



Perpignan

On vitupère beaucoup, et de tous les côtés, les cénacles parisiens, les sectes culturelles et les grenouillages de l'Intelligentsia. Sans s'apercevoir souvent que les mêmes phénomènes parasitent tout autant la province — la publicité en moins. On occupe un lieu (culturel) — voire on le crée, chose en soi fort louable et pas toujours évidente dans ces déserts jalonnés de galas Karsenty ; on l'anime, on l'encadre, on le patronne ; on s'y fait reconnaître, les rôles se distribuent, se fixent — et c'est finalement tout un réseau de pouvoirs qui s'installe, qui s'impose avec toute l'assurance que confère la (bonne) conscience d'une légitimité incontestée ; sur quoi se fonde un discours dominant d'autant plus opaque qu'il est isolé, privé d'écho faute de lieux parallèles. L'ordre culturel règne

A Perpignan (cent mille habitants, une mairie de droite et des films pornos sous-titrés en espagnol pour ceux qui passent la frontière), ce sont les « Amis du Cinéma de Perpignan » qui tiennent le haut du pavé culturel, avec une publication, souvent très intéressante (les « Cahiers de la Cinémathèque »), des projections régulières et un festival annuel.

Cette année, du 26 mars au 3 avril, on pouvait lire au fronton du Palais des Congrès (prêté par la municipalité avec une subvention de 100 000 F) : « Confrontation XIII, Festival international de critique historique du film » — et sur les affiches : « Le film policier, reflet de société — un cinéma au-dessus de tout soupçon ». Vastes ambitions donc — trop vastes : l'internationalisme resta un vœu pieux (mais qu'importe après tout, puisque la population locale fut largement présente), les « confrontations » furent soigneusement réduites au profit du plus vaste consensus possible ; de la nature du « reflet », il fut systématiquement évité de parler, et le « genre » policier en ressortit finalement aussi blanc (ou aussi « noir », comment savoir ?) aussi peu suspect en tous cas qu'on l'avait — ironiquement — annoncé.

Et pourtant, à voir le programme des projections (abondantes, diverses, mais comportant peu d'inédits ou de découvertes — beaucoup de vieux films oubliés, et souvent pour cause), il semblait que l'intérêt de ce festival résiderait avant tout dans les débats : eux seuls pouvaient créer *l'évènement* permettant de réfléchir sur un genre que, tout compte fait, on questionne peu, une fois posées les évidences de base (glorification de la police, de l'ordre etc., par voie directe ou détournée — « l'opération Astra ») auxquelles en général on s'arrête. Mais c'était trop espérer : ces débats, engagés par les animateurs sur les rails du bien et du mal et autres manichéismes de bas étage, n'en sont pas sortis, malgré les efforts de quelques contestataires (parisiens) qui furent systématiquement réduits au silence par des pratiques diverses mais fort efficaces, rodées par une longue habitude de la rhétorique publique. Tactiques où transparaissent les phénomènes de micro-pouvoirs qui traînent volontiers dans ce genre de lieux, et qui viennent suppléer l'insuffisance de la pensée par la suffisance d'un discours maître — le discours des possédants (d'un capital symbolique bien sûr, que l'on feint d'ignorer et dont on s'innocente en clamant bien haut son désintéressement, financier ou politique), dont la seule force est sa capacité d'exclure toute parole qui ne se situe pas d'emblée sur son propre terrain. Mais c'est surtout une *politique du cinéma* qui s'est jouée là, dans le refus d'écouter toute remise en question de la dichotomie simpliste droite/gauche, film « progressiste » (à la Boisset)/film réactionnaire etc.

Somme toute le ron-ron était bien réglé, et ni au début ni à la fin il n'a été tenté une quelconque définition du « film policier », la loi du genre emportant tautologiquement sa propre évidence : la question était réglée après chaque séance par l'affirmation satisfaite que oui, décidément, ce film avait bien sa place dans le festival. J'avais oublié ce que pouvait être un débat de ciné-club : il y circule beaucoup de « métaphore », « parabole », « symbolisation », « allégorie » et autres rébus — le terme de référence étant inévitablement « la société de l'époque », voire — plus subtil ! — « l'image de notre société », ou encore — osé ! — « la société de demain » (mirage privilégié de toute évocation, réelle ou imaginaire, du fascisme). Le terme-clé de « société » n'étant jamais analysé, pas plus que celui de « masses », l'argument suprême (Etes-vous avec les masses ? Oui ou non — mettez une croix dans la case correspondante). A ce rythme les « interprétations » abondent, dans la grande fête de la subjectivité déchaînée — il suffit d'isoler n'importe quel élément du film (le plus anodin, le plus insignifiant étant en général le plus prisé, celui qui classe son cinéphile), et de tirer sur l'écheveau pour faire venir la signification (avec en prime les classiques apories de l'intentionnalité). Mais qu'un film se lise d'abord comme un tout structuré, une logique globale à partir de quoi seulement se constitue (et se déchiffre) une idéologie, ça on l'ignore encore — et on ne tient surtout pas à l'apprendre. A vous dégoûter de certaines catégories de « cinéphiles » — ceux qui *aiment* le cinéma, indistinctement, comme on aime le ragoût de mouton.

Il y aurait eu pourtant matière à débattre sur un « genre » généralement dévolu aux seuls « amateurs », rarement critiqué au-delà des limites de son propre code, et sur lequel on n'a pas forcément, malgré les apparences, beaucoup d'avance théorique. Dès le premier soir, la projection de *Moi Pierre Rivière...*, en présence d'Allio, posait des questions (aurait pu les poser...) sur l'extension et la définition du genre (suffit-il d'un crime pour faire un film policier ?), mais aussi, historiquement, sur la psychiatrisation de la délinquance. Questions (silencieusement) réactivées le lendemain avec une programmation qui semblait explorer délibérément les marges du système policier, là où les frontières se dérobent : d'abord les trois *Judex* — de Louis Feuillade en 1916 (dont un épisode fut projeté chaque soir, comme le feuilleton qu'il était initialement), de Champreux en 1934, de Franju en 1963 : le héros justicier qui, tout en assumant le rôle de gardien des valeurs, répond aussi bien à l'imagerie du valeureux gangster



Fantomas (L. Feuillade)

qu'était Fantomas, et que les producteurs de l'époque ont insisté pour « moraliser », malgré son succès populaire — premières interventions directes de la censure sur le cinéma, dont commençaient peut-être alors à se profiler les enjeux. Mais déjà se met en place ce thème, proche sans doute de ce qu'on appelle (mais il faudrait y regarder de plus près) le « populisme » : l'équivalence du flic et du gangster, où le représentant de la loi n'est « bon » (connoté positivement) qu'au bord de la transgression, où le transgresseur n'est jamais « méchant » parce que jamais ridicule. Thème admirablement illustré par le *Scandale à Paris* de Douglas Sirk (1946), où la vie de Vidocq est mise en scène avec une outrance hollywoodienne dont l'humour confine à *l'ironie* (au sens que Deleuze donne à ce terme) : superbe équivalence entre l'état de bandit et la fonction de flic, qui ne réfèrent jamais ni à la loi ni à la morale, ni à St-Georges ni au dragon, mais les ignorent et les désintègrent, en toute innocence, en tout cynisme.

Il n'est déjà plus possible alors de conserver la définition minimale (sémantique) qu'on aurait pu, naïvement et faute de mieux, adopter du film policier — à savoir, un film où apparaît la *police* — donc où il y a eu transgression de la loi. L'identité de flic étant déjà malmenée (psychiatre ? Justicier ? Gangster repenti ? Uniforme ?), il faut aller plus loin. Deux films au moins permettaient, à ce stade des projections, de s'interroger sur le *danger* réel qui est mis en scène, de façon quasi cathartique, dans le genre « policier » : d'abord *La Mafia* de Richard Wilson (*Pay or Die*, 1959) : dans la série des mauvais films exemplaires de par leur transparence même, l'histoire d'un petit flic d'origine italienne confronté à une triple résistance : de la mafia qu'il cherche à combattre, de la communauté d'immigrés italiens qui répugnent à se faire protéger par la police, du corps policier lui-même qui refuse de lui faire confiance. Seule la « unhappy end » (mort du flic — mais c'est une « histoire vraie ») réactive un peu ce mélo où l'on peut lire, bien sûr, la traditionnelle opération Astra (l'individu pur et dur dévoilant et rachetant à la fois les insuffisances de l'institution) mais aussi le véritable *enjeu* de l'opération : car la cible du film, ce n'est pas tant les mafiosi (invulnérables), et encore moins la corruption du corps policier, que cette communauté italienne qu'il s'agit d'intégrer en lui montrant d'une part qu'on sait lui rendre hommage (le petit flic monté en grade) mais aussi qu'elle peut faire confiance à la police, à la loi américaines. Cette mise en scène de la *résistance* et du *débordement* de la loi (plus que de sa transgression ponctuelle, qui n'a jamais en tant que telle fait l'objet d'un « polar »), d'un rapport de *forces* où l'arbre cache souvent la forêt, on les retrouve dans *M. Le Maudit* (projeté dans une journée consacrée aux « policiers allemands ») : si le climat d'angoisse est créé à travers un individu transgresseur (le bouc émissaire de l'histoire), il n'amène en fait que le suspense produit par l'affrontement de deux forces, de deux pouvoirs : celui, institutionnel, de la police, et celui, parallèle mais tout aussi (sinon mieux) organisé, des truands. Deux pouvoirs, deux justices, un même ennemi : claire configuration de l'Allemagne de l'époque.

On retrouvait *M. Le Maudit*, par clins d'œil interposés, dans *La Tendresse des Loups* (Ulli Lommel, 1973) : mise en scène en cercle clos, théâtralisée (typique de « l'école » de Fassbinder) d'un sanglant fait-divers, où se joue toute une problématique de la suspicion, mais aussi de la démythification du criminel, de la quotidienneté du crime (le ci-

néaste dans la gueule du loup), qu'on retrouvera quelques jours plus tard dans *Nous sommes tous des voleurs* de Robert Altman (*Thieves like us,* 1973) : louable effort, pas toujours réussi, pour dé-spectaculariser la transgression, pour en dés-héroïser les protagonistes — à l'encontre des classiques spectacles d'affrontement, qui ne peuvent jouer que d'une dichotomie bon/méchant où le bon supporte l'identification [1] : qu'il soit flic ou hors-la-loi (« de droite ou de gauche » dirait-on à Perpignan) c'est la même mythification, la même stéréotypie qui fonctionne — la démagogie en plus dans le second cas (cf. sur un thème similaire le *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn, et aussi, présenté — et brillamment défendu — à Perpignan, le *Bertha Boxcar* de Martin Scorsese, 1972 — bon exemple d'opportunisme et de putasserie progressistes).

Si les Etats-Unis étaient très majoritairement représentés, il y eut pourtant une journée « Pays de l'Est » (intitulée « Le Guepeou se dégèle », et dont la section communiste locale profita pour décerner aux organisateurs son satisfecit, comme l'avait fait le maire auparavant). Deux des films n'étant pas arrivés, il fallut se rabattre sur d'insipides productions tchèques. Aucun (y compris un polonais et un soviétique) n'était antérieur à la mort de Staline, et force est d'avouer qu'il n'y a pas grand-chose à en dire (ce qui en soi est sans doute significatif du statut idéologique du « polar » : difficile d'imaginer une mise en scène officielle des affrontements internes à la société soviétique...). On peut seulement mentionner *Train de Nuit* (Jerzy Kawalerowicz, 1959), parce qu'il « tient » bien (unité classique de temps, de lieu, d'action — et une très belle musique), malgré un mélo suranné, et aussi parce qu'on peut y lire, entre les lignes (entre les rails) quelque chose des barrières de classe (ceux qui dorment assis et ceux qui dorment allongés), de la chasse à l'homme, de la suspicion et de la réhabilitation.

Mais c'est avec les films de Boisset (*Un Condé*, 1970, et *L'attentat*, 1972) qu'un vrai débat aurait pu s'instaurer sur les limites du genre et ses possibilités de « détournement » à des fins « progressistes » — question posée pour la circonstance sous la forme : « Peut-il exister un film policier de gauche ? », et à laquelle il fut répondu aussi sec par la clôture du débat. Dommage. On aurait pu s'interroger (aussi bien d'ailleurs qu'à propos des classiques du policier-politique italien — Rosi, Damiani, Petri — qui occupèrent une journée) sur la prégnance du *code* policier, plus contraignant sans doute qu'aucun autre [2], avec ses lois du *suspense* (suspendez votre souffle : vous aurez du brouillard sur les yeux) et cette *individualisation* systématique des forces en présence qui sont fort loin de *l'effet V.* — et dont témoigne bien l'usage privilégié du champ-contrechamp (la traditionnelle discussion entre le flic et son supérieur hiérarchique, la poursuite en voiture, l'affrontement armé etc) dont aucun bon thriller ne saurait se passer ; sur l'importance de la *violence*, où l'on retrouve encore cette catharsis que le pouvoir aime à mettre en scène comme pour exorciser, en les exacerbant et en les dénouant, ses contradictions internes ; sur la *réduction* du récit à ses seules déterminations immédiates — rarement un mouvement de caméra nous laisse voir autre chose que le lieu de l'action, nous laisse respirer un ailleurs, un point de vue différent (mise en scène typique des dramatiques télé, et dont le *Nuit d'Or* de Moatti offrait, récemment, un exemple particulièrement navrant) ; sur le rôle enfin des *femmes*, pauvres instruments de manipulation, traîtres de dernière heure ou faire-valoir du « héros » (on sait toujours dans un film policier quel est le personnage principal — même s'il paraît secondaire : la cible du discours, le support de l'identification, c'est celui qui est avec la belle nana — il n'y en a qu'une en général. Seuls les héros sont sexués — « c'est le phallus qui fait l'homme »).



L'enfer est à lui (R. Walsh)

Somme toute on aurait pu en dire, des choses, pour se consoler de la froideur des lieux, de la neige qui tombait sur les Pyrénées-Orientales et de la sinistre présentation de la dernière déjection de l'industrie cinématographique française (*Armaguedon*, d'Alain Jessua — et ce ne fut pas la faute des animateurs si ni le film ni son « auteur » ne firent l'unanimité dans la salle). Mais la parole était monopolisée, et la médiocrité avec : un discours qui fait *autorité* — comme on dit : faire régner l'ordre. Si c'est le nouvel ordre culturel de la gauche à venir (car le festival fut présenté « sous les couleurs du rouge et du noir », mais oui), ça promet des lendemains qui déchantent.

Cela dit, l'accueil était sans défaut : on bouffait royalement.

Nathalie HEINIC

1. Même si ces catégories se trouvent dédoublées à l'intérieur d'un même film, d'un même personnage : comme James James Cagney dans *L'enfer est à lui* (Raoul Walsh, 1949), héroïque truand qui gagne face à ses comparses, et devant qui le « bon flic » ne fait pas le poids (de pulsion) ; mais on le montre aussi infantile et psychopathe, et vaguement monstrueux lorsque, à la fin, il perd face à la Loi. Ou comment exorciser les démons après les avoir suscités. Subtil travail de manipulation.

2. De là provient sans doute la tentation du « détournement », ou plutôt du jeu sur le code : *Nuits Rouges* de Franju (1973) *Le Privé* d'Altman (1973) et le secret plaisir qu'on y trouve.

Network (S. Lumet)

Que la télévision soit un phénomène d'importance, voilà ce qui commence à se savoir, que les « Cahiers » en tiennent maintenant compte n'est pas non plus dérisoire. Le cinéma hollywoodien de dénonciation, de critique, lui consacre un film à grand budget : *Network* (Main basse sur la T.V.). Précisons : *Network* c'est d'abord un medium (film) qui parle d'un autre medium (T.V.) ; en tant que tel, il se constitue comme métalangage. Mais celui-ci, pauvre, n'arrive qu'à opposer W. Holden, — l'ancien présentateur d'informations qui se fait le chantre du bon vieux sujet humaniste — à la « dépersonnalisation » de la T.V. Pourtant la cohérence critique de *Network*, de se constituer comme media puissance deux nous touche aussi ailleurs : enfin la T.V. n'est plus perçue comme porteuse de contenu mais comme objet, comme réseau, comme *meuble* (ce qui meuble le temps dit libre, ce qui distrait) comme forme, comme module et modèle. Car *Network* est le premier film Macluhanien, qui prenne en compte la révolution télévisée ; celle qui, indépendamment de tout contenu, s'opère de par la structure technologique. (Un exemple français : *Aujourd'hui Madame*, « dit » aux femmes : « sortez » « libérez-vous » mais le « dit » en les gardant, en les confinant au foyer télévisuel.)

Après l'alphabet de la Galaxie Gutenberg, après la radio et le cinéma, l'ère de la télévision ouvre sur une autre organisation/rationalisation des (de tous les) pouvoirs.

Faye Dunaway, productrice de T.V., qui pulsionne sur les indices d'écoute, propose de « détourner commercialement » des contenus « subversifs ». Elle fait embaucher un présentateur démagogue et psychotique (P. Finch), une présentatrice noire et communiste qui commentera des hold-ups « gauchistes » (allusion à l'armée de libération symbionèse, aux ravisseurs de Patty Hearst) « réels ». Quand elle dit à la militante noire : « Plutôt que de distribuer quelques tracts dans les ghettos, touchez 50 millions de téléspectateurs », quelque chose s'énonce, se passe : vacille alors le vieux monde militant. Mais « Message is Massage » comme l'écrivait Mac Luhan qui est malheureusement peu lu en France en raison de ses brumes pseudo-philosophiques.

Faye Dunaway est ici le modèle de la génération télévisée (5/100 de la population lit des livres, 15/100 lit des quotidiens), celle qui « reçoit » le monde à travers le petit écran. Aussi pense-t-elle sa vie dite quotidienne comme l'épisode d'une série. Pendant son week-end romantico-adultère avec Holden, elle ne cesse de parler, même au lit, de « sa » T.V. ; son boulot est Eros comme son Eros est télévisé. Prise dans le bavardage des media, elle les produit/reproduit : « J'ai 5 ans de psychanalyse ; je baise trop vite ; notre histoire ressemble à une série télévisée ». A ce discours, du « simulacre réel », W. Holden n'oppose qu'un humanisme de bon aloi : soyons des humains, non des humanoïdes. Mais que fait-il lorsqu'il est viré de la télé ? Il a le projet d'écrire, comme tous les autres, un livre-magnétophone sur les « héroïques débuts de la T.V. ». D'ailleurs, son « affair » extra-conjugale (comme on dit) s'inscrit elle aussi dans le réseau des désirs tissés par les média.

Network nous plonge dans ce que Baudrillard désigne comme l'ère du simulacre, dans un monde où le référent est absent. Quand le présentateur fou (Peter Finch) va trop loin, quand il touche à l'économique, aux actions de sa compagnie, le directeur le convoque. Mais ce n'est pas pour lui faire la « morale » mais pour lui dire/démontrer que la « morale » n'est qu'une arriération. Que lui dit-il ? Dans une scène copiée de Welles, où il tonne comme le Dieu de la Bible, il s'écrie : « Les Nations n'existent plus ! les gestionnaires « marxistes » ne parlent que de P.N.B. ! les vieilles démocraties sont bien falotes dans un monde régi par 10 grandes compagnies ! » Il ne demande pas au présentateur de prêcher, mais de faire de la présence, d'occuper le terrain, le réseau. Le SYSTEME dit sa « vérité », quelle vérité ? Que le pouvoir n'est plus de contenu, ce que nostalgiquement Lumet regrette, qu'il n'est que pure reproduction de lui-même. Seuls comptent les dividendes, les indices d'écoute. Plus de valeurs, seule importe la valeur d'échange des marchandises, des informations. Critiquer les contenus, revendiquer une bonne « T.V. », c'est rester prisonnier du créneau précédent.

Quand la chaîne fait tuer Beale[1], le speaker fou, ce n'est pas parce qu'il a « dénoncé », ce qui, après tout n'est pas si grave, c'est parce qu'il a perdu des points à l'indice d'écoute. A ce monde, Holden n'oppose qu'une stratégie dépassée. La T.V. est un référendum permanent. L'universalité abstraite du modèle de communication/réception ne fonctionne plus dans un univers sans réversibilité. Ces jours-ci Gicquel a demandé aux téléspectateurs français de baisser un peu la chandelle, de réduire leur consommation électrique en éteignant leurs lampes « inutiles ». Les lampes baissèrent, toutes, sauf celles des récepteurs.

Christian DESCAMPS.

1. Que cet assassinat soit « en direct » n'a rien de plus « sensationnel » que le meurtre d'Oswald, lui aussi télévisé. Le réel de la mort est, là aussi, mort au réel.

Cerisy 1977

CINEMAS DE LA MODERNITÉ : FILMS, THEORIES (1 - 11 juillet)

Parce que la production filmique s'est progressivement uniformisée, on oublie parfois qu'en marge du récit normalisé qu'elle a peu à peu imposé se sont forgées d'autres pratiques, à la fois proches et contradictoires, dont les théories demeurent embryonnaires.

Il paraît nécessaire de s'interroger sur cette situation de fait. Dans cette perspective, se tiendra à Cerisy-la-Salle, en juillet 1977, pour la première fois, un tel colloque sur le cinéma.

Deux questions seront au centre des débats : dans quelle mesure les concepts de la théorie actuelle du cinéma peuvent-ils rendre compte des films modernes (de Vertov, Richter, Dulac, etc., à Robbe-Grillet, Godard, Hanoun et à l'Underground américain, etc.) ? Dans quelle mesure, ceux-ci doivent-ils provoquer une avancée de la théorie ?

Le colloque comportera des communications, des projections de films, des rencontres avec des réalisateurs.

Dominique Chateau, André Gardies, François Jost, co-directeurs

Renseignements : Centre culturel international, 50210 Cerisy-la-Salle.

Errata

Trois erreurs rendent méconnaissable le texte de **Fortini/Cani** paru dans notre numéro 275. Page 16, plan 4, il faut lire **conversation**. Page 33, plan 40, c'est **recherche** qu'il faut lire au n° 632. Page 31, fin du plan 36, il ne faut pas tenir compte de l'indication « (toute la dernière phrase) ».

Le Département Cinéma de l'université de Vincennes organise du 4 au 14 mai, au Studio Galande (42, rue Galande, Paris, 5e), une semaine de projections et de débats. Au cours de cette semaine, seront montrées des productions (films super 8 et 16, vidéo, montages diapo, expo photos) issues du département ou réalisées en liaison avec lui, et des films sur lesquels ses différents courants ont travaillé (pour les signataires de ce texte, par exemple, de Godard, de Renoir, de Straub, d'Akerman, des Newsreels). Cette semaine devrait être également l'occasion d'un débat, le plus large possible, sur le cinéma, « l'audio-visuel » (comme on dit), leurs approches théoriques, leur enseignement, etc.

Le Département Cinéma Vincennes doit-il disparaître ?

L'enseignement du cinéma

En organisant une semaine de projections et de discussions au studio Galande du 4 au 11 mai, le département Cinéma de l'Université de Vincennes entend, à travers son expérience singulière, prendre l'initiative d'un débat public et clarifier les points de clivage sur la question de l'enseignement du cinéma en France. Question doublement actualisée puisque des menaces de liquidation extrêmement précises pèsent sur le Centre Universitaire de Vincennes et en raison des rumeurs d'introduction de cet enseignement dans le secondaire qui, du secret des bureaux ministériels, se font à nouveau insistantes. Certains voient dans ces rumeurs l'accomplissement d'une promesse légitime vaguement réitérée de façon périodique et, bien sûr, voient dans cet accomplissement le résultat de leurs patients efforts ou de leur détermination sans faille ; c'est possible. Mais la question importante est de savoir *de quel type d'enseignement il* s'agit. Sur ce plan l'analyse de son fonctionnement et de son statut dans l'Enseignement supérieur, de l'idéologie et des a priori qui le fondent est intéressante.

Il s'agit moins de dresser un bilan que de faire apparaître des lignes de force dans cette configuration de l'enseignement du cinéma à l'Université. Le département de Vincennes y occupe un coin à partir duquel ce qui suit sera dit.[1] Ce n'est ni une somme, ni une théorie générale mais littéralement un *point de vue* qui, selon la formule consacrée, n'engage que ses auteurs.

L'état actuel de l'enseignement du cinéma

D'abord cet enseignement vient tard à l'Université. Rien ou seulement des alibis dans le primaire et le secondaire. Paul Léglise (ex-chef du service de l'action culturelle au C.N.C.) parle de lycées à Montpellier, Rouen ou Tarbes (le lycée de Tarbes) dans lesquels existeraient un enseignement pilote de cinéma. Il y a toujours ça et là un prof cinéphile, dont Agel[2] constitue le modèle et peut-être le type, qui fait les rapprochements désormais d'usage entre les œuvres littéraires et les films. Les 10 % de Fontanet (depuis 73) n'ont rien apporté de sérieux sur le plan du cinéma.

Cet enseignement vient donc tard et pas toujours. Le développement de l'enseignement du cinéma à l'Université n'a pas été aussi fulgurant qu'on voudrait le faire croire ; en particulier il n'a pas, à de rares exceptions près, trouvé encore une expression universitaire autonome. Le plus souvent il se trouve rattaché à d'autres disciplines, les disciplines maîtresses de l'Université : sciences humaines, sciences sociales et sciences exactes, U.E.R. de langues etc.

A côté des écoles professionnelles (I.D.H.E.C., Ecole Louis-Lumière et les écoles privées dont le dinosauresque « Conservatoire libre du cinéma français », C.L.C.F.) dont le rôle et les difficultés seraient plus utilement étudiées dans le cadre d'une analyse générale de la profession, le cinéma, l'audio-visuel a fait son entrée à l'Université principalement par deux portes ; la première est celle dite des « sciences de l'information et de la communication » dont l'intitulé légitime à l'avance partout la présence, apte à recouvrir toutes les matières, mais surtout ce qui a massivement trait à la pédagogie. Ainsi des départements de sciences de l'éducation, sciences du comportement, de l'éducation et du comportement... Aux côtés de cette étendue il y a les écoles de journalisme, là où l'audio-visuel un jour ou l'autre est inévitable.

1. Les sources d'information sont éparses enquêtes et expériences personnelles rassemblées dans le département et quelques brochures comme celle établie par l'I.N.A en 1974 sur l'enseignement de l'audiovisuel ; un « panorama synthétique de l'enseignement du cinéma en France » par Paul Léglise (publication du C.N.C.), un mémoire de Sylvie Brajman (mémoire de l'I.E.P.), des articles dans des revues comme *Cinéma 19...* ou le *Film Français.*

2. Enseignement à Montpellier.

Dans tous ces endroits, vu « le rôle croissant de l'audio-visuel », phrase qui revient en leitmotiv. ce moyen et son utilisation sont mis à la portée du futur pédagogue : vidéo, diapos et parfois film. Par exemple à Bordeaux III dans l'unité pluridisciplinaire des techniques d'expression et de communication (U.P.T.E.C.)[3]. *« Depuis 73 on prépare une maîtrise des sciences et techniques de l'information et communication. L'étudiant peut ainsi utilement soit compléter par cet enseignement pluridisciplinaire une formation universitaire classique, soit acquérir des connaissances théoriques et techniques solides dans un domaine nouveau. »*

3. Extrait de la brochure de l'I.N.A.

Pour les enseignants et formateurs, l'Office français des techniques modernes d'éducation (OFRATEME) est chargé de *« mettre au point les techniques appliquées à l'enseignement, d'agréer et d'homologuer les matériels et de développer l'utilisation des techniques modernes d'éducation... »*

Plus généralement, c'est selon Paul Léglise (déjà cité) une des deux tâches assignables à l'enseignement de l'audio-visuel : fournir à différentes carrières professionnelles un complément utile. Ainsi des médecins, des biologistes, des architectes...

Dans cette catégorie l'instrument audio-visuel y est vu et entendu comme le *médiateur général* (le bon médiateur très souvent) entre un émetteur et un récepteur eux-mêmes définis de manière générique. Sur un « spectateur d'images » (toujours Bordeaux III certificat C 4 de l'information et la communication) issu des concepts fondamentaux de la psycho-sociologie, on expérimente (et sans doute on met au point) à travers la mise en route de mécanismes perceptifs, divers facteurs culturels et socio-dynamiques (mettre des guillemets serait lâche et irresponsable !). On espère que ça ne fera de mal à personne. Dans ce jeu de construction c'est peu de dire que le média, la technique sont à tort considérés comme des données neutres, c'est l'ensemble du dispositif qui est neutralisant et qui d'ailleurs se neutralise tout seul.

La deuxième fonction de l'enseignement du cinéma à l'Université (la deuxième porte) est, *toujours* selon Paul Léglise, celle de culture générale : un nouveau fleuron de l'enseignement laïc français.

Alors, le cinéma n'est plus seulement le compagnon, le médiateur, le complément, mais l'objet d'étude et d'enseignement autonomes. En fait il est encore le plus souvent amarré à d'autres disciplines (littérature, ethnologie, arts[4]) sauf exception (le DERC à Paris III, l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, Vincennes). A travers cette mise en place d'enseignements de cinéma plus ou moins autonomes s'est constitué dans certains départements une *vocation* à la formation pour ce qu'on appelle les nouveaux métiers de l'audio-visuel : concepteurs, réalisateurs-animateurs spécialisés en audio-visuel, responsables audio-visuels d'animations etc., métiers pour lesquels des *créneaux* ont été découverts et dégagés (dans des études de marché comme celles de l'Institut de l'audio-visuel ! parfois dans le réel), dans les entreprises séduites par le modernisme de la communication et de l'information, les maisons de jeunes, les villes nouvelles, foyers socio-éducatifs. Aussi n'est-il pas étonnant de voir (on va le voir) la *prétention* scientifique et globalisante de la première catégorie (sciences de la communication) déborder ici massivement et même apparaître, se mettre en scène, comme la condition et la garantie d'une bonne intégration (d'une intégration honorable) à l'Université; cependant que la concurrence avec le privé pour ces *créneaux,* se fait déjà très vive. La bataille de la communication est engagée : à côté des Universités il y a l'Institut de l'audiovisuel, l'Institut supérieur de cinéma, radio, télévision (« privé, mixte, laïc, autonome et de création récente », selon la brochure).

4 Paris I et Paris X par exemple.

Pour promouvoir le tout il existe une association pour le développement de l'Enseignement du cinéma. Tous les éléments sont donc bien en place. S'ils se mettent à fonctionner, et l'enseignement du cinéma à se généraliser, les fameux nouveaux métiers à exister etc., ce sera le signe qu'en France les résistances archaïques des institutions vis à vis de l'audiovisuel auront été levées, ce sera surtout l'institutionnalisation de la tendance encore sauvage de l'audiovisualisation de la vie quotidienne : la question est bien celle du rapport entre deux processus (et deux termes) barbares.

L'enseignement du cinéma et les institutions.

D'emblée, l'enseignement du cinéma a eu à se définir vis à vis de deux institutions, l'Université et le Cinéma. Les stratégies actuelles ; tout en réclamant l'autonomie, la specificité, tendent à l'édifier *à équidistance* de ces deux édifices sur la base de nouvelles ouvertures pour l'une et l'autre, d'échappées inédites vers le réel (les débouchés : les nouveaux métiers de l'audiovisuel) car l'une et l'autre sont en crise.

1) La crise de l'Université n'est plus à démontrer ; depuis bien longtemps elle a perdu le lien avec le concret (on dit « le monde du travail » ou « l'économie nationale ») et de plus en plus elle se présente comme un grand corps vide. Dans cette optique l'introduction du cinéma à l'université, depuis 68 surtout, a comme intérêt de lui donner les signes du monde contemporain, d'apporter la preuve par neuf qu'elle est bien de son temps. Aussi dans la plupart des cas on a *ajouté* pour *prolonger* des disciplines traditionnelles.

En mêmes temps, pour entrer à l'Université, le cinéma se devait d'être paré des attributs de noblesse indispensables au rituel de sa mise en chaire, ceux de la *scientificité,* gage moderne du sérieux universitaire ; la sémiologie est de ce point de vue une véritable petite merveille pour l'Université et elle doit sans doute son succès à des exigences de cet ordre. Au-delà de la prudence et des limites posées par Christian Metz lui-même, la sémiologie du cinéma est devenue dans l'université, à de rares exceptions près, la Grande Syntagmatique sur laquelle sont rabattus les objets concrets ainsi réduits à l'état de figurants d'un rabâchage sans fin ; reproduction à l'infini de la vieille démarche universitaire elle-même, répétition de sa structure hiérarchique de ses mini-systèmes de contrôle et de régulation de l'enseignement et de la recherche et des principes stérilisants comme celui-ci « qu'il n'y a de science que du général ».

Les choses sont liées : sous le signe de la science ainsi déclamée, la tendance ne peut être que *centralisatrice,* la périphérie (le tiers-monde par exemple), les marges, les cassures, les dysfonctionnements y sont, selon la règle, qualifiés d'exceptions et, selon la vieille formule, entrevus comme ce qui vient confirmer la règle : et sur les stries de la spirale, le parcours de la norme.

2) C'est bien le Cinéma comme institution qui est entré à l'Université, dans ses codifications, clarifications, divisions, représentations... Dans les relations Université/Cinéma il y a quelque chose qui est de l'ordre des relations d'Etat à Etat : coopération et respect mutuel des structures, objectif la *conservation réciproque :* le cinéma en apportant le supplément d'époque à l'université et celle-ci se posant en conservateur du cinéma, en administrateur de biens des morts. La pratique de Marc Ferro utilisant le cinéma contre l'analyse historique traditionnelle, le faisant jouer comme source de contre-analyse de la société, est restée exceptionnelle.

A Vincennes, c'est sur la base de refus d'un embrigadement universitaire que le département s'est édifié et *à partir* d'une pratique cinématographique qui remettait en cause les principes dominants en la matière. Ce qui fait sans doute la spécificité de ce département c'est que le travail s'y est développé non à partir de l'existence de l'une ou l'autre des deux institutions mais des *questions contemporaines qui remettaient justement en cause (plus ou moins violemment) ces deux institutions.*

Aussi le cinéma qui s'y est trouvé recherché et enseigné, est celui-là même qui se cherchait, un cinéma en train de se faire, des pratiques cinématographiques éparses. Et les stuctures de fonctionnement collectif qui ont été mises en place correspondaient à ce programme : collectif enseignants-étudiants-personnel pour la gestion du département, liaison avec le dehors de l'Université (groupes de production-diffusion, cinéastes, revues, groupes politiques, etc.) ; travail dans les U.V. (unités de valeurs) en termes d'échange et sans division du travail ni séparation théorie-pratique corrélative ; instauration d'une strucure effective de circulation du matériel. Aussi malgré le budget ridicule du département, des films ont pu se faire en partie sur les forces du département, en partie sur les forces des étudiants et des enseignants, films reliés aux différentes problèmatiques qui ont cours dans le département, produits de formes et de forces sociales non institutionnelles.

Le difficile passage

Dans l'ensemble de l'Université et malgré les précautions dont on a parlé, il apparaît que ça n'a pas bien fonctionné entre le cinéma et l'Université ; sans doute le cinéma se prête-t-il mal à la mise à plat scientiste, à la comptabilité, la mise en schème, en sème et même en thème. Quand on lit les brochures des différents départements ou sections d'U.E.R. qui tentent l'enseignement du cinéma de manière autonome, on est frappé de voir combien tous tiennent le même langage sur la *spécifité* de cet enseignement, sur la nécessité d'une méthode originale et globale d'approche, sur la nécessité de moyens nouveaux, sur la volonté de ne pas couper théorie et pratique, voire l'impossibilité ou l'absurdité d'une telle coupure.

Mais quand on y regarde de près, on voit combien le code universitaire empêche une réelle adéquation à ces déclarations de principe. Le plus souvent la question de la liaison théorie-pratique qui est effectivement le point névralgique de l'enseignement du cinéma est résolu sur le mode de la *cohabitation*. D'un côté, on a les « notions théoriques » (le plus souvent le discours sémiologique) et d'un autre la *manipulation* technique. Il est sûr que la résolution de cette question n'est pas évidente, mais il est significatif de voir certaines universités (Paris VII par exemple) être surprises de ne pas parvenir à « retrouver dans les exercices pratiques des T.D. (...) le contenu empirique des notions théoriques » (brochure de Paris VII).

Cette difficile articulation théorie-pratique est bien souvent due à un manque d'équipement et de moyens, mais elle est aussi liée à une conception pédagogique qui s'empêche d'aborder le cinéma comme le phénomène qui *résiste* au discours, se met en boule et se trouve rebondir sur la carte universitaire : ainsi le cinéma, promis comme la chance de rénovation de l'université, se trouve être la pièce qui en découvre les défauts. « Forme d'intervention sociale par excellence » entend-on répéter sur tous les tons, à gauche et à droite, dans la bouche des technocrates les plus avisés. Ils ne croient pas si bien dire, et son efficace ne lui vient pas seulement des contenus qu'il véhicule ni même de sa force inégalée d'aliénation, fascination, endoctrinement... elle vient également de son potentiel à bousculer, dans ses secteurs les plus avancés, ses pratiques d'avant-garde, les mécanismes de la régulation sociale, le regard, la voix, la représentation.

Dans l'optique post-industrielle qu'on dit déjà là, les enseignements du cinéma *se présentent* comme des soupapes supplémentaires de régulation. Les créneaux dont il s'agit sont la métaphore des mini-contrôles sociaux qu'il s'agit *d'officialiser.* Que cela soit opératoire ou non (et utile au système ou non) a peu d'importance et d'ailleurs ces départements ou sections ne sont sans doute pas conformes à ce qu'ils présentent, ils développent une tactique qui doit leur permettre, pensent-ils, de se greffer utilement sur le réel et de prospérer. Ce qui compte est cette injonction qui leur est faite de s'aligner sur l'appel d'offre fait par l'Université française (peu importe qu'on lui ait soufflé) au système, d'occuper la place d'*Agent officiel* de la normalisation sociale. A ce prix les débouchés, à ce prix la pérenité.

Certainement une des réponses possibles à la cruelle question des débouchés est l'introduction du cinéma dans le secondaire. Mais le coulage pur et simple de cet enseignement dans le fonctionnement de l'appareil scolaire ou sa mise en tutelle sous des disciplines qui lui sont hétérogènes ne conduiront nulle part surtout pas à la fameuse liaison avec le monde contemporain qu'on prétend souhaiter. Si un espace doit être dégagé dans cet ensemble il ne pourra l'être que sur la base de son autonomie de fonctionnement et d'enseignement. A ce prix il permettra de sortir de la normalisation généralisée, car à ce prix seulement il pourra être un *secteur d'intervention* capable de s'intéresser à ce qui tranche aujourd'hui, aux questions qui présentement travaillent le réel. Ce sont ces questions qui « créent leurs précurseurs » et pas l'inverse.

Il ne s'agit pas (plus) de vouloir une refonte totale de l'Université. Qu'au moins des secteurs neufs soient créés de toute pièce !

Serge LE PERON
Jean NARBONI
Dominique VILLAIN

KHOURIGBA

Du 25 au 31 mars, à Khourigba, l'une des villes les moins touristiques du Maroc, mais certainement la ville la plus phosphatée (c'est là que gît la matière première la plus sûre de l'économie marocaine), s'est tenue la Rencontre Panafricaine du cinéma organisée par la de plus en plus puissante Fédération marocaine des Ciné-clubs (qui organisait, l'an dernier à pareille époque, une rencontre consacrée au cinéma des pays arabes ainsi qu'au cinéma Palestinien ; Cf. n° 268-269 des Cahiers).

Disons que cette rencontre fut largement concurrencée par le mois du cinéma arabe organisé à Paris, conjointement, par les cinémathèques françaises et algériennes (dont nous parlerons dans un prochain numéro) ainsi que par la rencontre de Royan, consacrée cette année au cinéma africain. Cette double concurrence a pesé sur la rencontre marocaine (d'autant, qu'à part le phosphate, le touriste n'a rien n'a se mettre sous la dent) dans le sens où les films qui se rapportaient au thème furent rares : des court-métrages palestiniens, *Kafr Kassem,* pour la journée de la Terre, *Le sang des Parias* de Mamadou Djim Kola (premier long-métrage de Haute-Volta), *Les Ambassadeurs,* de Naceur Ktari (cf. note de S. Daney sur le festival de Carthage ; Cahiers n° 272, p. 48), *Pousse-Pousse,* de Daniel Kamwa (Cameroun), film de fiction légère, traitant des problèmes d'alliance d'un jeune conducteur de pousse-pousse : il doit se constituer un capital pour envisager sérieusement le mariage, et pour envisager, non moins sérieusement, d'introduire le progrès technique dans son mode de communication : passer du pousse-pousse à vélo, au pousse-pousse motorisé.

L'évènement tournait surtout autour des conférences tenues tout à tour par Guy Hennebelle (autour de son livre sur le cinéma palestinien), Babakar Samb (ancien secrétaire de la FEPACI) Julio Diamante (responsable du festival de Benalmàdena), sans oublier la communication faite par un responsable de l'organisation cinématographique palestinienne sur l'état du cinéma palestinien après les évènements du Liban.

Les Cahiers, pour leur part, parraînaient la première marocaine de quatre films : *La Cécilia* (présenté par J.-L. Comolli), *Dora et la lanterne magique* (présenté par P. Kané), *Ici et ailleurs* et *Fortini/Cani* (tous deux présentés par moi-même).

Il faut louanger la Fédération marocaine des Ciné-clubs d'être devenue, au Maroc, la seule organisation cinématographique constituée, capable de présenter à son public, à ses stagiaires, des films comme *Ici et ailleurs, Fortini/Cani, Dora et la naterne magique* ou *La Cécilia.*

Il faut dire aussi que les stagiaires le lui rendent bien : de tous les débats qui suivirent la projection des films, il ressort l'idée qu'il existe au Maroc un public cinéphile attentif, intéressé, de plain-pied avec ces films. Ceci pour dire qu'il est temps que ce public national ait enfin à se mettre sous la dent, un cinéma national, dont il est, de partout, attendu l'éveil. Il y a là un problème politique-culturel de fond, qu'il n'est pas possible d'escamoter, sous peine de voir ce public devenir de plus en plus dépendant des productions africaines toutes voisines.

Serge TOUBIANA

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L au capital de 20 000 F - R C Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P.P.P. - 76, avenue Jean-Jaurès - Montrouge - 656.70 82 - Le directeur de publication . Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros

274

Christian Metz :
L'incandescence et le code

Critiques
Monsieur Klein, Dersou Uzala
L'esprit de la ruche, Une vie difficile

Economiques sur les media I.

Festival de New-Delhi, Petit Journal

275

Straub - Huillet : Fortini/Cani
J. Narboni : Là.

La notion de plan et le sujet du cinéma
P. Bonitzer : Les deux regards

Sur la fiction de gauche
S. Toubiana : Notes sur la place du spectateur
(Le juge Fayard)